This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

3 3433 07496663 5

Fried. v. Schlegel's

sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

Fünfter Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

Fried. v. Schlegel's

sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

Fünfter Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Studien
des
klassischen Alterthums.

Dritter Theil.

Kritik und Theorie

der

alten und neuen Poesie.

Vorrede.

Beide Abhandlungen, welche zusammen diesen Band anfüllen, sind einer vergleichenden Theorie und durchaus geschichtlichen Kritik der gesammten Dichtkunst, in einem größern welthistorischen Maaßstabe, gewidmet. Und da eine jede derselben, aus einer andern und verschiedenen Epoche meiner literarischen Laufbahn herrührt, so geben sie beide auch wieder unter sich zu einer in mancher Hinsicht vielleicht belehrenden Parallele Anlaß. Die erste Abhandlung über das Studium der antiken Dichtkunst, bildete den Anfang und die Grundlage aller meiner Arbeiten und Studien über das classische Alterthum. Das nachfolgende Gespräch aber rührt aus einer Epoche her, in welcher jener neue Geist zuerst rege wurde, der sich nachher vielfältig weiter entwickelt hat, und oftmahls mit dem Nahmen der neuen Schule belegt worden ist. Welche Vereinigung von Kenntnissen, und welches Zusammenwirken von Talenten, in jenem ersten so bezeichneten Keime eigentlich verstanden war und noch beisammen lag, ehe die verschiedenen Zweige nachher so weit von einander getrennt worden; davon wird eben dieses Gespräch eine leb-

hafte Erinnerung anregen, und vielleicht auch dadurch für manchen um so anziehender sein. Bei der neuen Ueberarbeitung und Erweiterung dieser beiden Werke in ihrer gegenwärtigen Gestalt, hat mich dieselbe Idee geleitet, wovon ich die Grundsätze schon in der Vorrede zum vierten Bande angedeutet habe.

I.

Ueber das Studium

der

griechischen Poesie.

1795 — 1796.

Vorrede.

Eine Geschichte der griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfange umfaßt auch die der Beredsamkeit und der historischen Kunst. Die wahrhafte Geschichte des Thucydides ist nach dem richtigen Urtheile eines griechischen Kenners zugleich ein schönes Gedicht; und in den Demostheniſchen Reden, wie in den Sokratischen Gesprächen ist die dichtende Einbildungskraft zwar durch einen bestimmten Zweck des Verstandes beschränkt, aber doch nicht aller Freiheit beraubt, und also auch der Pflicht, schön zu spielen, nicht entbunden; denn das Schöne soll sein, und jede Rede, deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne bildet, ist ganz oder zum Theil Poesie.

Wesentlich dazu gehörend ist auch die Geschichte der römischen Poesie, deren Nachbildungen uns nur zu oft für den Verlust der ursprünglichen Werke schadlos halten müssen. Die Geschichte der griechischen Kritik und die Bruchstücke, welche sich etwa zu einer Geschichte der griechischen Musik und Mimik finden möchten, sind ihr so unentbehrlich, als die Kenntniß der ganzen griechischen Götterſage und Sprache in allen ihren Zweigen, und nach allen ihren Umbildungen.

In den verborgensten Tiefen der Sitten- und Staatengeschichte muß dasjenige oft erst entdeckt werden, wodurch allein ein Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte aufgelöst, ergänzt, die zerstreuten Bruchstücke geordnet, die

scheinbaren Räthsel-erklärt werden können; denn die Kunst, die Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst unter einander verflochten, daß ihre Kenntniß sich nicht trennen läßt. Und überhaupt ist die griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen einzelnen Theil stückweise vollkommen richtig zu erkennen.

Wie unermeßlich die Schwierigkeiten einzelner, vielleicht sehr kleiner Theile dieses großen Ganzen sind, darf ich mit Stillschweigen übergehen. Alle Kenner wissen, wie viel Zeit und Anstrengung es oft kostet, nur eine falsche Zeitangabe zu berichtigen, einen Nebenzweig der Götterſage prüfend zu reinigen, die vollständig gesammelten Bruchstücke auch nur eines einzigen Dichters bis zur Reife zu verarbeiten.

Eine vollendete Geschichte der griechischen Poesie aber würde auch nicht etwa dem Gelehrten allein Gewinn bringen, und nur dem Geschichtsforscher eine bedeutende Lücke in der Geschichte der Menschheit ausfüllen. Sie ist zugleich eine wesentliche Bedingung der Vervollkommnung des deutschen Kunstgefühls, so wie der Kunst selbst, welche in unserm Antheil an der europäischen Bildung gewiß nicht die unbedeutendste Stelle einnimmt.

Vielleicht redet die nachstehende Abhandlung mehr vom Modernen, als die Aufschrift derselben Sammlung erwarten läßt, oder zu erlauben scheint. Indessen war es doch nur nach einer nicht ganz unvollständigen Charakteristik der neuern Poesie möglich, das Verhältniß der antiken Dichtkunst zur neuern, und den Zweck des Studiums der classischen Poesie überhaupt und für unser Zeitalter insbesondre zu bestimmen.

Diese Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie ist nur eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen; ein Versuch, dessen Mängel

Niemand lebhafter empfinden kann als ich, den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebieth des Schönen durch eine scharfe Gränzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen; ein Versuch, zu beweisen, daß das Studium der griechischen Poesie nicht bloß eine verzeihliche Liebhaberei, sondern eine nothwendige Pflicht aller Kunstfreunde, welche das Schöne mit ächter Liebe umfassen, aller Kenner, die allgemeingültig urtheilen wollen, und aller Denker sei, und immer bleiben werde, welche die reinen Gesetze der Schönheit, und die ewige Natur der Kunst vollständig zu bestimmen unternehmen.

Die kurze Charakteristik der griechischen Poesie in diesem Aufsatze, bitte ich nicht zu prüfen, ohne die weiter ausgeführte Geschichte der griechischen Poesie, sowohl der epischen, als der lyrischen, so weit wir diese in dem vorhergehenden Bande vorgelegt haben, damit zu vergleichen. Jene ausführlichere Darstellung enthält die Belege, die nähere Bestimmung, und die weitere Ausführung der hier gefällten Urtheile.

Die Freunde der neuern Poesie werden, was in der Einleitung dieser Abhandlung gesagt ist, nicht als mein Endurtheil über die neuere Poesie mißdeuten, und sich mit der Entscheidung, daß ein solches Kunsturtheil einseitig sei, wenigstens nicht übereilen. Meine Absicht ist nicht allein auf die Verherrlichung der alten, sondern eben so sehr auf die Vervollkommnung und innre Idee der neuern Poesie gerichtet; ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele studiert und ich glaube einige zu kennen. Geübte Denker werden indessen leicht errathen, warum ich grade diesen Standpunkt und Ideengang wählen mußte.

Giebt es reine Gesetze der Schönheit und der Kunst, so

müſſen ſie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber dieſe reinen Geſetze, ohne nähere Beſtimmung und Richtſchnur der Anwendung zum Maaßſtab der Würdigung der neuern Poeſie; ſo kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als daß die neuere Poeſie, die jenen reinen Geſetzen faſt durchgängig widerſpricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht nicht einmal Anſprüche auf objektive Allgemeinheit; welches doch die erſte Bedingung des reinen und unbedingten künſtleriſchen Werths iſt, und ihr Ideal und Ziel iſt das Intereſſante, d. h. das ſubjektiv Anziehende und dichteriſch Wirkende. Ein Urtheil, welchem das Gefühl laut widerſpricht! Man hat ſchon viel gewonnen, wenn man ſich dieſen Widerſpruch nicht läugnet. Dieß iſt der kürzeſte Weg, den eigentlichen Charakter der neuern Poeſie zu entdecken, das Bedürfniß und die Nothwendigkeit einer claſſiſchen Poeſie für den vollſtändigen Stufengang der ganzen Kunſtbildung zu erklären, und endlich durch eine ſehr glänzende Rechtfertigung der neuern Kunſt überraſcht und belohnt zu werden, indem man die eigentliche Idee derſelben an ihrer rechten Stelle und im Zuſammenhange des Ganzen aus dem Grunde erkennt.

Wenn irgend etwas die Unvollkommenheit dieſes Verſuchs entſchuldigen kann, ſo iſt es die innige Wechſelwirkung der Geſchichte der Menſchheit und der praktiſchen Philoſophie, im Ganzen ſowohl als in einzelnen Theilen. In beiden Wiſſenſchaften ſind noch unermeßliche Strecken Land urbar zu machen. Man mag ausgehen, von welcher Seite man will, ſo müſſen Lücken bleiben, welche nur von der andern Seite her ergänzt werden können. Auch iſt die Sphäre der antiken und der neuern Poeſie zuſammen genommen ſo groß, daß man ſchwerlich in jedem Felde derſelben gleich einheimiſch ſein kann, man müßte denn etwa nirgends recht zu Hauſe ſein.

Sind die ersten Grundlinien und äußersten Umrisse nur richtig angelegt; so kann jeder Kunstkenner, der zur Uebersicht des großen Ganzen nicht unfähig, und auch nur in einem kleinen Theile des ganzen Bezirks recht bekannt ist, von seiner Seite zur näheren Bestimmung und zur weiteren Ausführung beitragen.

Schillers Abhandlung über die sentimentalen Dichter *) kann außer dem, daß sie unsere Einsicht in den Charakter der interessanten Dichtung erweitert, auch selbst über die Gränzen des Gebieths der classischen Kunst ein neues Licht geben. Es werden von dieser Seite und genommenen Ansicht aus, besonders auch einige Punkte in dem Abschnitte von dem Ursprunge und der ursprünglichen Künstlichkeit der neuern Poesie, wesentlich mit berührt und näher bestimmt. Man urtheilt einseitig und ungerecht, wenn man die letzten Dichter der alten Kunst wie bisher nur nach den Grundsätzen der objektiven Dichtung würdigt. Die natürliche und die künstliche Dichter-Bildung greifen in einander, und die Spätlinge der antiken Dichtkunst sind zugleich die Vorläufer der neuern Poesie.

So treu auch die bukolischen Dichter der Sicilischen Schule die rohe Natur nachahmen; so ist doch eigentlich diese Rückkehr mitten aus dem Schooß der verderbtesten Kunst zur verlornen Natur der erste Keim der sentimentalen Dichtung. Auch wird in dem griechischen Idyll nicht immer das Natürliche, sondern oft schon das Naive, d. h. das Natürliche im Gegensatz mit dem Künstlichen dargestellt, welches nur der sentimentale Dichter darstellt. Jemehr sich die

*) Im 12. Stück der Horen 1795. Auch Einiges aus der Abhandlung im 11. Stück, und im 1. Stück. 1796.

idyllischen Dichter der Römer von der treuen Nachahmung roher Natur entfernen, und der Darstellung eines goldnen Zeitalters der Unschuld nähern, um so weniger sind sie antik, um so mehr gehören sie der herrschenden Idee nach, der neuern Poesie an. Die Satiren des Horatius sind zwar mehrentheils noch, was auch die des Lucilius waren: poetische Ansichten, und poetische Aeußerungen römischer Geselligkeit und römischen Witzes, wie die dorischen Mimen und die Sokratischen Dialogen, der dorischen und der Sokratischen Geselligkeit und geselligen Bildung. Aber einige ursprünglich römische Oden und Epoden des Horaz und zwar nicht die schlechtesten, sind allerdings sentimentale Satiren, in dem Schillerischen Sinne des Worts, indem sie den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals darstellen. Der sentimentale Anstrich der spätern, von ihrem ursprünglichen Charakter ausgearteten römischen Satire, wie auch nach Schillers treffender Bemerkung des Tacitus und Lucian, ist unverkennbar. Die Elegien der römischen Triumvirn aber sind lyrisch und nicht sentimental. Selbst in denjenigen hinreißenden Gedichten des Propertius, wo Stoff und Geist ursprünglich römisch ist, findet sich kaum eine Spur von einer Beziehung auf das Verhältniß und den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals, welches das charakteristische Merkmahl der sentimentalen Dichtungen ist. Doch findet sich in allen, vorzüglich im Tibull, wie in den griechischen Idyllen eine Sehnsucht nach einfacher ländlicher Natur, aus Ueberdruß an der ausgearteten städtischen Bildung.

Aeußerst überraschend ist es ferner, daß die griechischen Erotiker in der Anordnung des Ganzen, im Colorit der Darstellung, in der Manier der Gleichnisse, und selbst im Periodenbau schon durchaus dem Modernen sich nähern.

Ihr Princip ist nicht ein Streben nach unbestimmtem Stoff und bloßem Leben überhaupt, sondern wie auch in Oppians lehrendem Naturgedicht und noch viel früher in den Sotadischen Gedichten, ein subjektiver Reiz und nicht mehr rein künstlerisches Interesse an einer bestimmten Art von Leben, an einem materiellen Stoff. Man vergleiche den Achilles Tatius zum Beispiel mit einer äußerst mittelmäßigen italienischen oder spanischen Novelle. Nach Absonderung des Nationalen und des Zufälligen wird man die vollkommenste Gleichheit bemerken.

Auffallend war es mir, und wohl zur Bestätigung dienend, daß in Schillers treffender Charakteristik der drei sentimentalen Dichtarten, das Merkmahl eines Interesse an der Wirklichkeit des Idealen, in dem Begriff einer jeden derselben stillschweigend vorausgesetzt, oder sichtbar angedeutet wird. Die objektive Dichtkunst aber weiß von keinem Interesse, und macht keine Ansprüche auf Realität. Sie strebt nur nach einem Spiel, das so würdig sei, als der heiligste Ernst, nach einem Schein, der so allgemeingültig und gesetzgebend sei, als die unbedingteste Wahrheit. Eben daher ist auch die Täuschung, deren die interessante Darstellung bedarf, und die künstlerische Wahrheit, die ein Gesetz der schönen Poesie ist, so durchaus verschieden. Wir müssen an das goldne Zeitalter, an den Himmel auf Erden wenigstens vorübergehend ernstlich glauben, wenn die sentimentale Idylle uns entzücken soll. So bald wir im Gegentheile wahrnehmen, daß der sentimentale Satiriker nur finster träume, oder verläumde, sobald er uns unwahr erscheint; mag er dann auch noch so viel poetischen Schwung haben, so kann er uns nur unterhalten, aber nicht mehr ergreifen und begeistern.

Es ist äußerst wichtig, dieses charakteristische Merkmahl

der interessanten Darstellung nicht zu übersehen, weil man sonst in Gefahr geräth, das Sentimentale mit dem Lyrischen zu verwechseln. Nicht jede poetische Aeußerung des Strebens nach dem Unendlichen ist sentimental; sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion und empfindsamen, d. h. in der Empfindung beruhenden und sie anregenden Betrachtung über das Verhältniß des Idealen und des Realen verknüpft ist; es mag nun dieses Verhältniß als glückliche Uebereinstimmung, wie in den idyllisch seligen Dichtungen, als feindlicher Gegensatz, wie in den Satiren, oder als ein schwebender Mittelzustand unbefriedigter Sehnsucht und wehmüthiger Erinnerung aufgefaßt werden, wie in der Elegie. Wenn das reine, unbestimmte, eigentlich auch an keinen einzelnen Gegenstand gefesselte Streben nach dem Unendlichen, nicht unter allem Wechsel der Gefühle herrschende Stimmung des Gemüths bleibt, wie in den Bruchstücken der Sappho, des Alcäus, Bachylides und Simonides, den Pindarischen Gedichten, und dem größten Theil der nach dem Griechischen gebildeten Horazischen Oden, die nicht sentimental, sondern lyrisch sind; so ist gar keine vollendete lyrische Schönheit denkbar. Das allgemeine Streben nach innrer und äußrer Begränzung, welches das Zeitalter des Ursprungs der ersten bürgerlich geordneten Republiken und der lyrischen Dichtkunst der Griechen so charakteristisch unterscheidet, war die erste Aeußerung des erwachten Vermögens des Unendlichen. Nur dadurch ward lyrische Anlage zur lyrischen Kunst, welche man dem Kallinus, Tyrtäus, Archilochus, Mimnermus und Solon nicht absprechen kann, wenn sich gleich jene erhabne Stimmung und hohe Schönheit in ihren Bruchstücken noch nicht findet, wie in jenen reiferen Erzeugnissen der blühenden Lyrik. Nicht jede poetische Darstellung des Unendlichen und in seiner Art Unbedingten und unbedingt

Vollkommnen ist sentimental. Im ganzen Gebieth der classischen Dichtkunst ist die Darstellung des einzigen Sophokles unbedingt vollkommen; das Unbedingte oder Unendliche wird aber auch im Aeschylus und Aristophanes dargestellt. Jener, wiewohl er sein Ideal nicht erreicht, gewährt eine lebendige Erscheinung unendlicher Willenskraft und hoher Einheit; dieser eine lebendige Erscheinung unendlicher Lebensfülle. Die charakteristischen Merkmahle der sentimentalen Darstellung dagegen sind das Interesse an der Wirklichkeit des Ideals, das Reflexionsgefühl über das Verhältniß des Idealen und Realen, und die Beziehung auf einen individuellen Gegenstand der idealisirenden Einbildungskraft des dichtenden Subjects. Nur durch das Charakteristische, d. h. durch die Darstellung des Individuellen wird die sentimentale Stimmung zur Poesie. Die Sphäre der interessanten Darstellung wird daher durch die drei Arten der sentimentalen Dichtung bei weitem nicht ganz erschöpft; und nach dem Verhältniß des Sentimentalen und Charakteristischen kann auch in der interessanten Dichtung eine Art von Styl Statt finden, durch die strenge Reinheit der sentimentalen Beziehung, oder der herrschenden Gefühls-Idee, und durch die Fülle der charakteristischen Wahrheit. Für jene mag Petrarca, für diese aber Shakespeare zum Beispiel dienen.

Nun ist es aber schon nach der Meinung der meisten Philosophen ein charakteristisches Merkmahl des Schönen, daß das Wohlgefallen an demselben uninteressirt sei; und wer nur zugiebt, daß der Begriff des Schönen für die praktische Ausführung bestimmt und doch specifisch verschieden sei von allen andern moralischen Forderungen oder Aufgaben, wenn er jenen Begriff auch nur problematisch aufstellt, und seine Gültigkeit und Anwendbarkeit unentschieden läßt, der kann die-

ses nicht läugnen. Das Schöne ist also nicht das Ideal der neuern Poesie und von dem Interessanten noch durchaus und wesentlich verschieden.

Im ganzen Gebieth der Kunstwissenschaft ist die Ableitung und Nachweisung des Interessanten und der Stelle, welche es in der darstellenden Kunst einnimmt, vielleicht die schwerste und verwickeltste Aufgabe. Der Rechtfertigung des Interessanten muß die Erklärung der Entstehung dieses Gefühls vorangehen. Nachdem die vollendete natürliche Bildung der Alten entschieden gesunken, und ohne Rettung ausgeartet war, ward durch den Verlust der geschichtlich gegebnen endlichen Wirklichkeit, und die Zerrüttung der einst so vollendeten Form, ein Streben nach unendlicher Realität veranlaßt, welches bald herrschender Ton des Zeitalters wurde. Ein und dasselbe Princip erzeugte die ungeheuern Ausschweifungen der Römer, und nachdem es in der Sinnenwelt seine Hoffnung getäuscht sah, das seltsame Phänomen der Neuplatonischen Philosophie, und die allgemeine Tendenz jener merkwürdigen Periode, wo der menschliche Geist in das Unendliche zu verschweben und sich zu verlieren schien, nach einem universellen und metaphysischen Glauben. Der entscheidende Moment der Römischen Sittengeschichte, da der Sinn für schönen Schein und sittliche Spiele ganz verloren ging, und das menschliche Geschlecht zur nackten Realität herabsank, ist scharfsinnigen Geschichtsforschern nicht unbemerkt geblieben. Läßt sich nun erweisen, daß auch durch die glücklichste natürliche Bildung, welche der Vervollkommnungsfähigkeit wie der Dauer nach nothwendig beschränkt sein muß, der Imperativ des Schönen nicht vollkommen befriedigt werden kann; und daß die künstliche Dichter-Bildung, welche nur auf die völlig aufgelöste natürliche Bildung folgen konnte, und da anfangen mußte,

wo jene aufgehört hatte, nähmlich mit dem Intereſſanten, manche Stufen durchgehen müſſe, ehe ſie nach den Geſetzen einer objectiven Kunſtwiſſenſchaft und dem Beiſpiel der claſſiſchen Dichtkunſt zum objectiven Schönen gelangen könne; ſo iſt eben damit auch bewieſen, daß das Intereſſante, als die nothwendige Vorbereitung zur unendlichen Vervollkommnung der geſammten Kunſt-Anlage, künſtleriſch erlaubt ſei. Denn der Imperativ der Kunſt iſt unbedingt, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, ſo muß er wenigſtens durch die endloſe Annäherung der künſtlichen Bildung immer mehr erreicht werden. Nach dieſer Ableitung, welche eine eigne Wiſſenſchaft der angewandten Poetik begründet, iſt das Intereſſante dasjenige, was proviſoriſchen Kunſtwerth hat. Zwar hat das Intereſſante nothwendig auch intellectuellen oder moraliſchen Gehalt; ob aber auch Werth, daran zweifle ich. Das Gute, das Wahre ſoll gethan, erkannt, nicht dargeſtellt und empfunden werden. Auf eine Menſchenkenntniß, welche aus dem Shakeſpeare, auf eine Tugend, welche aus der Heloiſe geſchöpft ſein ſoll, wollen wir keinen beſondern Werth legen; ſo viel Rühmens auch diejenigen davon machen, welche gern recht viel Empfehlungsgründe für die Poeſie anhäufen. Selbſt in der Kunſt hat das Intereſſante aber nur eine proviſoriſche Gültigkeit.

So gefährlich es nun iſt, neue Kunſtwörter zu prägen, ſo ſchien es mir doch, und ſcheint mir auch noch jetzt durchaus nothwendig, die Tragödie des Sophokles und des Shakespeare, Dichtarten, welche ſich faſt durch alle Merkmahle entgegengeſetzt ſind, durch ein bedeutendes Beiwort zu unterſcheiden. Doch ſcheint mir die Benennung einer philoſophiſchen Tragödie ſelbſt nicht die ſchicklichſte zu ſein. Beſſer wäre es vielleicht, die Tragödie, deren Begriff in der reinen Poetik

oder objectiven Kunstwissenschaft aufgestellt wird, und deren Beispiel die griechische Dichtart liefert, die objective; die Shakespearsche Dichtart hingegen, welche aus sentimentalen und charakteristischen Bestandtheilen ein in sich vollkommnes und vollkommen selbstständiges interessantes Ganzes organisirt, die interessante Tragödie zu nennen. Will man fernerhin auch die Dichtart des Corneille, Racine und Voltaire, aus übertriebner Schonung gegen den Sprachgebrauch, Tragödie nennen; so könnte man sie durch das Beiwort der französischen unterscheiden, um gleich daran zu erinnern, daß dieses nur eine nationale Kunstform und Dichtart sei.

Den besten Commentar für diese Theorie und den gesammten künstlerischen Standpunkt in der nachstehenden Abhandlung würde eine ganz in diesem Sinne vollendete Geschichte der Attischen Tragödie geben. Sie würde nicht allein den höchsten Gipfel, welchen die classische Dichtkunst erreicht hat, genau bestimmen, sondern auch die Bildungsstufen ihrer Geschichte am deutlichsten erklären. Denn wie nach der Meinung des Platonischen Sokrates, was sittliche Vollkommenheit eigentlich sei, in der größern Masse des Staats sichtbarer ist, als im einzelnen Menschen; so sind die Bildungsgesetze der griechischen Kunstgeschichte in der attischen Tragödie, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit größerer Schrift ausgeprägt, und leichter vollständig zu erkennen.

Sind indessen die Verhältnisse der griechischen Poesie zur modernen und zur griechischen Bildung überhaupt nach ihren Bildungsstufen und Arten, ihren Gränzen und Bildungsgesetzen hinreichend bestimmt; so sind auch die Umrisse und der Entwurf des Ganzen im Wesentlichen vollständig verzeichnet, wie es in nachstehender Abhandlung versucht worden.

Erſtes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zuſtande der modernen Dichtkunſt; und wo die Aufgabe derſelben zu ſuchen ſei. Von dem Princip der Künſtlichkeit in dem Urſprunge und in der Entwicklungsgeſchichte, ſo wie in den charakteriſtiſchen Eigenſchaften der neueren Poeſie; und von der vorherrſchenden philoſophiſchen Richtung, beſonders in der tragiſchen Kunſt der Neuern.

Es ſpringt in die Augen, daß die neuere Poeſie das Ziel, nach welchem ſie ſtrebt, entweder noch nicht erreicht hat; oder daß ihr Streben überhaupt kein feſtes Ziel, ihre Bildung keine beſtimmte Richtung, die Maſſe ihrer Geſchichte keinen geſetzmäßigen Zuſammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie iſt zwar nicht arm an Werken, in deren unerſchöpflichem Gehalt die forſchende Bewunderung ſich verliert, vor deren Rieſenhöhe das erſtaunte Auge zurückſinkt; an Werken, deren übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und beſiegt. Aber die ſtärkſte Erſchütterung, die reichhaltigſte Thätigkeit ſind oft am wenigſten befriedigend. Eben die trefflichſten Gedichte der Neueren, deren hohe Kraft und Kunſt Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht ſelten das Gemüth, nur um es ſchmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie laſſen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als ſie geben. Befriedigung findet ſich nur in dem vollſtändigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinſte Unruhe aufgelöſ't wird, wo alle Sehnſucht ſchweigt. Dieß iſt es, was der Poeſie unſeres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber Uebereinſtimmung und Vollendung, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus dieſen entſpringen können; eine

vollständige Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde. Die Kunst ist deshalb nicht verloren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft von allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anregen lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüths mit irgend etwas anzufüllen und um der unleidlichen Länge ihres Daseins wenigstens auf einige Augenblicke zu entfliehen. Der Nahme der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt: mit abentheuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber überall, wo ächte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Ueppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bei stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe, verworrne Dürftigkeit. Dagegen giebt es bei uns auch eine bessere Kunst, deren Werke unter denen der gemeinen, wie hohe Felsen aus der unbestimmten Nebelmasse einer entfernten Gegend hervortreten. Wir treffen in der neuern Kunstgeschichte hie und da auf Dichter, welche in der Mitte eines versunkenen Zeitalters Fremdlinge aus einer höhern Welt zu sein scheinen. Mit der ganzen Kraft ihres Gemüths wollen sie das Ewige, und wenn sie in ihren Werken Uebereinstimmung und Befriedigung noch nicht völlig erreichen, so streben sie doch so mächtig nach denselben, daß sie die gerechteste Hoffnung erregen, das Ziel der Poesie werde nicht ewig unerreichbar bleiben, wenn es anders durch Geisteskraft und Kunst, durch Bildung und Wissenschaft erreicht werden kann. Allein eben gerade in dieser bessern Kunst selbst offenbaren sich die Mängel der neuern Poesie am sichtbarsten. Eben hier, wenn das Gefühl den hohen Werth eines Gedichts anerkannt, und das Urtheil den Ausspruch des Gefühls geprüft und bestätigt hat, geräth der Verstand in nicht geringe Verlegenheit. In den meisten Fällen scheint das, worauf die Kunst am ersten stolz sein dürfte, gar nicht ihr Eigenthum zu sein. Es ist ein schönes Verdienst der neuern Poesie, daß so vieles Gute und Große, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt,

verdrängt und verscheucht worden war, bei ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und eine Heimath fand. Hier, gleichsam an die einzige reine Stätte in dem unheiligen Jahrhundert legten die wenigen Edlern die Blüthe ihres höhern Lebens, das Beste von allem, was sie thaten, dachten, genossen und strebten, wie auf einen Altar der Menschheit nieder. Aber ist nicht eben so oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter als das Schöne? Man ergründe und durchforsche nur die Absicht des Künstlers, er mag sie nun deutlich zu erkennen geben, oder ohne klares Bewußtsein seinem Trieb folgen; man analysire nur die Urtheile der Kenner und die Kunstgefühle des Publikums! Beinahe überall wird man eher jedes andre Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maaßstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden, nur nicht das Schöne. Dieß ist so wenig das herrschende Princip der neuern Poesie, daß viele ihrer vortrefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenn gleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluß aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordern, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung. Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung von der vollkommnen Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in unbefriedigter Sehnsucht. Ja, nicht selten entfernte man sich von dem Schönen um so weiter, je heftiger man nach demselben strebte. So verwirrt sind die Gränzen der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen, daß sogar die Ueberzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Gränzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie verliert sich in das dichterisch Unbestimmte und die Poesie neigt sich zu einer grüblerischen Tiefe; die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und

ein dramatiſcher Stoff wird in lyriſche Form gezwängt. Dieſe Anarchie bleibt nicht an den äußern Gränzen ſtehen, ſondern erſtreckt ſich über das ganze Gebieth des Kunſtgefühls, wie der Kunſt ſelbſt. Die hervorbringende Kraft iſt raſtlos und unſtät; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit iſt immer gleich unerſättlich und gleich unbefriedigt. Die Wiſſenſchaft ſelbſt ſcheint an einem feſten Punkt in dem endloſen Wechſel völlig zu verzweifeln. Das allgemeine Kunſtgefühl — doch wie wäre da ein öffentlicher Kunſtſinn möglich, wo es keine öffentliche Sitten giebt? — die Caricatur des wahren Kunſtſinns, die Mode, huldigt mit jedem Augenblicke einem andern Abgotte. Jede neue glänzende Erſcheinung erregt den zuverſichtlichen Glauben, jetzt ſei das Ziel, das höchſte Schöne, erreicht, das Grundgeſetz des künſtleriſchen Sinns, der äußerſte Maaßſtab alles Kunſtwerthes gefunden. Nur daß der nächſte Augenblick den Taumel endigt; daß dann die nüchtern Gewordnen das Bildniß des ſterblichen Abgotts zerſchlagen, und in neuem erkünſtelten Rauſch einen andern an ſeiner Stelle einweihen, deſſen Vergötterung wiederum nicht länger dauern wird, als die Laune ſeiner Anbeter! — Der eine Künſtler ſtrebt allein nach den üppigen Reizen eines wollüſtigen Stoffs, dem blühenden Schmuck, dem ſchmeichelnden Wohllaut einer bezaubernden Sprache, wenn auch ſeine abentheuerliche Dichtung Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer läßt. Jener andre täuſcht ſich wegen einer gewiſſen Rundung und Feinheit in der Anordnung und Ausführung mit dem voreiligen Wahne der Vollendung. Ein dritter, um Reiz und Rundung unbekümmert, hält ergreifende Treue der Darſtellung, das tiefſte Auffaſſen der verborgenſten Eigenthümlichkeit für das höchſte Ziel der Kunſt. Dieſe Einſeitigkeit des italieniſchen, franzöſiſchen und engländiſchen Kunſtſinns findet ſich in ihrer ſchneidenden Härte in Deutſchland beiſammen wieder.

Die metaphyſiſchen Unterſuchungen einiger wenigen Denker über das Schöne hatten nicht den mindeſten Einfluß auf die Bildung des Kunſtgefühls ſelbſt und der Kunſt. Die praktiſche Lehre von der Poeſie aber war bis auf wenige Ausnahmen bis jetzt nicht viel mehr als der Sinn deſſen, was man verkehrt genug

ausübte; gleichsam der abgezogne Begriff des falschen Geschmacks, der Geist der so unglücklich entarteten Kunstentwicklung. Sie folgte daher natürlicher Weise jenen eben erwähnten drei falschen Hauptrichtungen eines irrenden Schönheitsgefühls, und suchte den Zweck der Kunst bald im üppigsten sinnlichen Reiz, bald in der äußern Abglättung eines correcten Ausdrucks, bald in der charakteristischen Wahrheit der Darstellung. Hier empfahl sie die durch den Stempel ihrer Autorität sanctionirten Werke, als ewig unerreichbare Vorbilder der Nachahmung, welche Nachahmung solcher classischen Vorbilder allein zur Vollendung in der Kunst führen könne; dort stellte sie unbedingte Originalität als den höchsten Maaßstab alles Kunstwerthes auf, und bedeckte den entferntesten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte sie in scholastischer Rüstung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkührlichsten, offenbar thörichten Gesetze; oder sie vergötterte in mystischen Orakelsprüchen das Genie, machte eine künstliche Gesetzlosigkeit zum ersten Grundsatz, und verehrte mit stolzem Aberglauben Offenbarungen, die nicht selten sehr zweideutig waren. Die Hoffnung, durch Grundsätze lebendige Werke zu erfinden, nach Begriffen schöne Spiele auszuarbeiten, wurde aber so oft getäuscht, daß an die Stelle des Glaubens endlich eine äußerste Gleichgültigkeit trat. Die Wissenschaft mochte es sich selbst zuschreiben, wenn sie bei dem genievollen Künstler wie bei dem Publikum allen Glauben verloren hatte! Wie konnte sie Achtung für ihre Aussprüche erwarten, Gehorsam gegen ihre Gesetze fordern, da es ihr noch nicht einmal gelungen war, eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst, und eine befriedigende Eintheilung ihrer Arten zu geben? Da sie sogar über die Bestimmung der Kunst überhaupt mit sich noch nicht hat einig werden können? Ja, wenn es auch irgend eine Behauptung giebt, in welcher die Anhänger der verschiedenen Kunst-Systeme einigermaßen mit einander übereinzustimmen scheinen, so ist es allein die: daß es kein allgemeingültiges Gesetz der Kunst, kein beharrliches Ziel für den Sinn des Schönen gebe, oder daß es, falls es ein solches gebe, doch nicht anwendbar sei; daß die Richtigkeit des Kunstgefühls und die Schönheit der Kunst allein vom Zufall abhange. Und wirklich scheint der Zufall hier allein

ſein Spiel zu treiben, und als unumſchränkter Gebiether in dieſem ſeltſamen Reiche der Verwirrung zu herrſchen. Die Anarchie, welche in der künſtleriſchen Theorie, wie in der Praxis der Künſtler ſo ſichtbar iſt, erſtreckt ſich ſogar auf die Geſchichte der neuern Poeſie. Kaum läßt ſich in ihrer Maſſe beim erſten Blick etwas Gemeinſames bemerken, geſchweige denn in ihrem Fortgange Geſetzmäßigkeit, in ihrer Bildung beſtimmte Stufen, zwiſchen ihren Theilen entſchiedne Gränzen, und in ihrem Ganzen eine befriedigende Einheit finden; wenn man nicht einen ganz andern Standpunkt für die moderne Kunſt zu erforſchen ſtrebt, und aufzuſtellen vermag, als den bisher gewöhnlichen. In einer aufeinander folgenden Reihe von Dichtern findet ſich keine beharrliche Eigenthümlichkeit und in dem Geiſte gleichzeitiger Werke giebt es keine gemeinſchaftlichen Verhältniſſe. Bei den Modernen iſt es nur ein frommer Wunſch, daß der Geiſt eines großen Meiſters, eines glücklichen Zeitalters, ſeine wohlthätigen Wirkungen weit um ſich her verbreiten möchte, ohne daß deshalb der Gemeingeiſt die Eigenthümlichkeit des Einzelnen vermiſche, ſeine Rechte kränke, oder ſeine Erfindungskraft lähme. Jedem großen Originalkünſtler pflegt hier, ſo lange ihn noch die Fluth der Mode empor trägt, ein zahlloſer Schwarm der armſeligſten Nachahmer zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederhohlungen und Entſtellungen das große Urbild ſelbſt ſo alltäglich und ekelhaft geworden iſt, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abſcheu oder ewige Vergeſſenheit tritt. Charakterloſigkeit ſcheint mithin der einzige Charakter der neuern Poeſie, Verwirrung das Gemeinſame in der Maſſe ihrer Hervorbringungen und Beſtrebungen, Geſetzloſigkeit der Geiſt ihrer Entwicklungsgeſchichte, und ein ſkeptiſches Hin- und Herſchwanken, oder ohne Ziel umherirrendes Grübeln, das Reſultat der wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen über die Kunſt. Nicht einmal die Eigenthümlichkeit hat beſtimmte und feſte Gränzen. Die franzöſiſche und engländiſche, die italieniſche und ſpaniſche Dichtkunſt ſcheinen häufig, wie auf einer Maskerade, ihren Nationalcharakter gegenſeitig zu vertauſchen. Die deutſche Poeſie aber ſtellt ein beinahe vollſtändiges geographiſches Naturalienkabinet aller Nationalcharaktere jedes Zeitalters und jeder Weltgegend dar; nur der Deutſche, ſagt man, fehle.

Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als das Interesse einer charakteristischen Eigenthümlichkeit, oder den Effekt der Leidenschaft. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Uebereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst thut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem geistigen Kramladen steht hier Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eignes Sortiment nicht vergebens; nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechische Sitten für antike Seelen, und Rittergedichte für den romantischen Sinn, ja sogar altdeutsche Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit! Aber umsonst führt man aus allen Zonen den reichsten Ueberfluß solcher materiellen Reize und historischen Merkwürdigkeiten zusammen! Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer. Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen immer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter. Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bei schwächerer Selbstkraft und bei geringerem Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte und krankhaft gewordne Kunstsinn will endlich keine andre Speise mehr annehmen, als ekelhafte Seltsamkeiten von der rohesten Art, bis er zuletzt ganz abstirbt und mit einer entschiednen Unempfänglichkeit und Unempfindlichkeit für alles endigt. Wenn aber auch die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüthe, dem es aber an Uebereinstimmung fehlt, bei dem Dichter von sich selbst sagt:

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde";

so strebt und schmachtet die kraftvollere Künstler-Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengungen steigt nicht selten bis zu einer eignen Art von innern Verzweiflung des unbefriedigten Gefühls.

Wenn man nun diesen Mangel an Einheit und an einem deutlich bestimmten Zweck, dieses Gesetzlose in dem Ganzen der neuern Poesie, und dagegen die hohe Vortrefflichkeit der einzelnen Theile gleich aufmerksam beobachtet; so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Theilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durch einander regen. Man könnte sie ein Chaos alles Erhabnen, Schönen und Reizenden nennen, welches gleich dem alten Chaos, aus dem sich, wie die Sage lehrt, die Welt ordnete, eine Liebe und einen Haß erwartet, um die verschiedenartigen Bestandtheile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen.

Sollte sich nicht ein Leitfaden entdecken lassen, um diese räthselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinthe zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der neuern Poesie muß doch auf irgend eine Weise erklärbar sein. Vielleicht gelingt es uns, aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den Sinn ihres jetzigen Strebens, die Richtung ihrer fernern Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden. Wären wir erst über das herrschende Princip ihrer Bildung im Klaren, so würde es vielleicht nicht schwer sein, daraus die vollständige Aufgabe derselben zu entwickeln. Schon oft erzeugte ein dringendes Bedürfniß seinen Gegenstand; aus der Verzweiflung ging eine neue Ruhe hervor, und die Anarchie ward die Mutter einer wohlthätigen Wiedergeburt. Sollte die künstlerische Anarchie unsres Zeitalters nicht eine ähnliche glückliche Katastrophe erwarten dürfen? Vielleicht ist der entscheidende Augenblick gekommen, wo dem Kunststreben entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher es nie wieder zurücksinken kann, sondern nothwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und Wiederherstellung ächter

Kunst ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den Charakter der neuern Poesie bestimmter gefaßt, das lenkende Princip ihrer Bildung aufgefunden, und die auffallendsten Züge ihres eigenthümlichen Wesens erklärt haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?

Kann sie erreicht werden?

Und welches sind die Mittel dazu?

Es ist einleuchtend, daß es in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben kann. Was man so zu nennen pflegt, wird entweder ein sehr verwischter, gleichsam unleserlich gewordner, oder ein äußerst zusammengesetzter, verwickelter und räthselhafter Charakter sein. Schon jene durchgängige Anarchie und Unregelmäßigkeit in der Masse der neuern Poesie ist doch etwas Gemeinsames; ein bedeutender und charakteristischer Zug, der nicht ohne gemeinschaftlichen innern Grund sein kann. Wir sind übrigens gewohnt, mehr nach einem dunkeln Gefühl als nach deutlich entwickelten Gründen die neuere Poesie als ein zusammenhängendes Ganzes zu betrachten. Aber mit welchem Recht dürfen wir dieß stillschweigend voraussetzen? Es ist wahr, bei aller Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verräth das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprachen, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung in ihrer gesammten Geistescultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen Gebräuchen und Begriffen der heidnischen Vorwelt so ganz abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegenseitigem Einfluße aller einzelnen Theile; sie hat bei aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, daß sie nicht wohl anders als wie ein Ganzes betrachtet werden kann. Was vom Ganzen wahr ist, gilt auch vom einzelnen Theil; wie die moderne Bildung überhaupt, so

iſt auch die neuere Poeſie ein zuſammenhängendes Ganzes. So einleuchtend und entſchieden jene Bemerkung aber auch für viele ſein mag, ſo fehlt es doch gewiß nicht an Zweiflern, die dieſen Zuſammenhang theils läugnen, theils aus zufälligen Umſtänden und nicht aus einem gemeinſchaftlichen Einheitsgrunde und weſentlichen Princip erklären. Es iſt hier nicht der Ort dieß auszumitteln; es verlohnt ſich aber wohl der Mühe, dieſer Spur zu folgen, und den Verſuch zu unternehmen, ob jene allgemeine Vorausſetzung die Prüfung beſtehen kann. Schon der durchgängige gegenſeitige Einfluß der neuern Poeſie deutet auf einen weſentlichen innern Zuſammenhang. Seit der Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften fand unter den verſchiedenen Nationalpoeſien der größten und gebildetſten Europäiſchen Völker eine ſtete Wechſelnachahmung Statt. Sowohl die italieniſche als die franzöſiſche und engliſche Manier in der Kunſt und Poeſie hatte ihre goldne Zeit, wo ſie den Geſchmack des ganzen übrigen gebildeten Europa deſpotiſch beherrſchte. Nur Deutſchland hat bis jetzt den vielſeitigſten fremden Einfluß ohne die gleiche Rückwirkung von ſeiner Seite erfahren. Durch dieſe europäiſche Gemeinſchaft wird die grelle Härte des urſprünglichen Völkercharakters immer mehr verwiſcht, und endlich faſt gar vertilgt. An die Stelle desſelben tritt nun je mehr und mehr ein allgemeiner europäiſcher Geiſt und Charakter, und die Geſchichte jeder beſondern Poeſie der einzelnen modernen Völker ſtellt uns den allmähligen Uebergang von ihrem urſprünglichen ganz beſchränkten und ſcharf bezeichneten Volks- und Natur-Charakter zu dem ſpätern Gemein-Charakter unſrer künſtlich progreſſiven europäiſchen Bildung von einer andern und neuen Seite dar. Aber ſchon in den früheſten Zeiten haben die verſchiedenen urſprünglichen Eigenthümlichkeiten ſo viel Gemeinſames, daß ſie wie ein Gewächs und nur als Zweige eines Stamms erſcheinen, durch die Aehnlichkeit der romaniſchen Sprachen und Versarten, und ſo mancher ganz eigenthümlichen Dichtungsformen jener romantiſchen Zeit. So lange die Fabel der Ritterzeit und die chriſtliche Legende und katholiſchen Sinnbilder eine reiche Vorrathskammer und eigne Art von neuer Mythologie für die Poeſie des Mittelalters waren, iſt die

Aehnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationale Verschiedenheit sich beinahe in die Gleichheit der ganzen romantischen Masse verliert. Der Charakter jener Zeit selbst war einfacher und einförmiger. Aber auch nachdem durch einen großen historischen Umschwung die Form der europäischen Welt ganz verändert ward, und mit dem Emporkommen des dritten Standes die verschiedenen Nationalcharaktere mannichfaltiger wurden, und weiter aus einander wichen, blieb dennoch ungemein viel Aehnlichkeit übrig. Diese äußerte ihren Einfluß auch auf die Poesie, nicht nur in dem Charakter derjenigen Dichtungsarten, deren Stoff das bürgerliche Leben ist, und in dem Geiste aller Darstellungen, sondern sogar in manchen gemeinschaftlichen Sonderbarkeiten.

Doch diese Züge würden sich allenfalls aus der gemeinschaftlichen Abstammung und der gegenseitigen Berührung, kurz aus der äußern Lage erklären lassen. Es giebt aber noch andre merkwürdige Züge der neuern Poesie, wodurch sie sich von allen übrigen Entwicklungen der Dichtkunst, welche uns die Geschichte kennen lehrt, aufs bestimmteste unterscheidet, deren Grund und Zweck nur aus einem gemeinschaftlichen innern Princip befriedigend abgeleitet werden kann. Dahin gehört die äußerst charakteristische unermüdete Beharrlichkeit, mit der alle europäische Nationen bei der Nachahmung der antiken Kunst geblieben, und durch kein Mißlingen ganz abgeschreckt, oft auf neue Weise zu ihr zurückgekehrt sind. Jenes sonderbare Verhältniß der Theorie zur praktischen Ausübung, da der Geschmack, selbst in der Person des Künstlers, wie des Publikums, von der Wissenschaft nicht bloß Erklärung seiner Aussprüche, Erläuterung seiner Gesetze, sondern Zurechtweisung verlangte; von ihr sein Ziel, die Richtung und das Gesetz der Kunst bestimmt haben wollte. In sich selbst uneins und ohne innern Widerhalt, nimmt, so scheint es, der kranke Geschmack zu den Vorschriften eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht, wenn dieser nur durch zuversichtliche Anmaßung die leichtgläubige Treuherzigkeit zu täuschen weiß. Ferner gehört noch zu diesen charakteristischen Kunsteigenthümlichkeiten des Zeitalters der schneidende Gegensatz zwischen einer höhern und niedern Kunst. Ganz

nah beiſammen exiſtiren, leben und wirken beſonders jetzt zwei verſchiedene Poeſien neben einander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andre ihren Gang für ſich geht. Sie nehmen nicht die geringſte Notiz von einander, außer wenn ſie zufällig auf einander treffen, durch gegenſeitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. Das Publikum, welches ſich mit der gröbern Koſt begnügt, iſt naiv genug, jede Poeſie, welche höhere Anſprüche macht, als für Gelehrte allein beſtimmt, nur außerordentlichen Geiſtern oder doch nur ſeltnen feſtlichen Augenblicken angemeſſen, von der Hand zu weiſen und ſich dagegen ſeiner poetiſchen Gemeinheit in dem alltäglichen Kunſtbedarf der gewöhnlichen Schauſpiele und Romanenkoſt mit zufriednem Selbſtbewußtſein zu überlaſſen.

Am wichtigſten und weſentlichſten aber für das Ganze iſt das große Uebergewicht des Charakteriſtiſchen und deſſen, was bloß zufällig, vorübergehend und ſubjectiv ſchön iſt oder des Intereſſanten in der ganzen Maſſe der neuern Poeſie, vorzüglich aber in den ſpätern Zeitaltern derſelben. Dazu gehört auch das raſtloſe unerſättliche Streben nach dem Neuen, und durch die Neuheit Anziehenden bei dem dennoch die Sehnſucht unbefriedigt bleibt; ſo wie nach dem Auffallenden und Seltſamen.

Wenn die verſchiedenen Nationalbeſtandtheile der neuern Poeſie, aus ihrem Zuſammenhang geriſſen, und als einzelne für ſich beſtehende Ganze betrachtet werden, ſo ſind ſie unerklärlich. Sie bekommen erſt gegenſeitig durch einander Haltung und Bedeutung. Je aufmerkſamer man aber die ganze Maſſe der neuern Poeſie ſelbſt betrachtet, je mehr erſcheint auch ſie als das bloße Stück eines Ganzen. Die Einheit, welche ſo viele gemeinſame Eigenſchaften zu einem Ganzen verknüpft, iſt in der Maſſe ihrer Geſchichte nicht ſogleich ſichtbar. Wir müſſen ihre Einheit alſo ſogar jenſeits ihrer Gränzen aufſuchen, und ſie ſelbſt giebt uns einen Wink, wohin wir unſere Betrachtung richten ſollen. Jene gemeinſamen Züge, welche uns Spuren eines innern Zuſammenhanges zu ſein ſchienen, ſind überhaupt ſeltner ſchon entwickelte und klar hervortretende Eigenſchaften, als noch unvollendete Be-

ſtrebungen und tiefer liegende, geiſtige Verhältniſſe. Die Gleichheit einiger derſelben vermehrt ſich, je mehr wir uns von dem jetzigen Zeitalter rückwärts entfernen; die einiger andern, je mehr wir uns demſelben nähern. Wir müſſen alſo nach einer doppelten Richtung nach ihrer Einheit forſchen; rückwärts nach dem erſten Urſprunge ihrer Entſtehung und Entwicklung; vorwärts nach dem letzten Ziele ihrer Fortſchreitung. Vielleicht gelingt es uns auf dieſem Wege, ihre Geſchichte vollſtändig zu erklären und nicht nur den Grund, ſondern auch den Zweck ihres eigenthümlichen Strebens und Weſens befriedigend anzugeben.

Nichts widerſpricht dem Charakter und ſelbſt dem Begriffe des Menſchen ſo ſehr, als die Idee einer völlig vereinzelten Kraft, welche durch ſich und in ſich allein wirken könnte. Niemand wird wohl läugnen, daß derjenige Menſch wenigſtens, den wir kennen, nur in einer Welt daſein und als daſeiend gedacht werden könne. Schon der unbeſtimmte Begriff, welchen der gewöhnliche Sprachgebrauch mit den Worten: „Cultur, Entwicklung, Bildung“ verbindet, ſetzt zwei verſchiedne Naturen voraus; eine, welche gebildet wird, und eine andre, welche durch Umſtände und äußre Lage die Bildung veranlaßt und modifizirt, befördert und hemmt. Der Menſch kann nicht thätig ſein, ohne ſich zu bilden. Bildung iſt der eigentliche Inhalt jedes menſchlichen Lebens, und der wahre Gegenſtand der höhern Geſchichte, welche in dem ſcheinbar zufälligen Wechſel des äußern Veränderlichen das innre Nothwendige oder die Entwicklung des Ewigen aufſucht. So wie der Menſch ins Daſein tritt, wird er mit dem Schickſal gleichſam handgemein, und ſein ganzes Leben iſt ein ſteter Kampf auf Leben und Tod mit der furchtbaren Macht, deren Armen er nie entfliehen kann. Innig umſchließt ſie ihn von allen Seiten und läßt keinen Augenblick von ihm ab. Man könnte die Geſchichte der Menſchheit, welche die urſprüngliche Geneſis und die nothwendigen Fortſchritte der menſchlichen Bildung charakteriſiren ſoll, mit militäriſchen Jahrbüchern vergleichen. Sie iſt der treue Bericht von dem Kriege der Menſchheit und des Schickſals. Der Menſch bedarf aber nicht nur einer Welt außer ſich, welche bald Veranlaſſung, bald Element, bald Organ ſeiner Thätigkeit werde; ſondern ſogar im Mittelpunkte

seines eignen Wesens hat sein Feind, die ihm entgegengesetzte Natur, noch Wurzel gefaßt. Es ist schon oft bemerkt worden, die Menschheit sei eine zwitterhafte Spielart, eine zweideutige Mischung eines göttlichen Elements und der Thierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewig unabänderlicher Charakter sei, die unauflöslichen Widersprüche, die unbegreiflichen Räthsel in sich zu vereinigen, welche aus der Zusammensetzung des unendlich Entgegengesetzten entspringen. Der Mensch ist eine aus seinem reinen Selbst und einem fremdartigen Wesen gemischte Natur. Er kann mit dem Schicksal nie reine Abrechnung halten, und bestimmt sagen: jenes ist dein Einfluß, dieß ist mein Werk und mein geistiges Eigenthum. Nur das Gemüth, welches von dem Schicksal hinlänglich durchgearbeitet worden, erreicht das seltne Glück, selbstständig sein zu können. Die Grundlage seiner stolzesten Werke ist dennoch oft ein bloßes Geschenk der Natur, und auch seine besten Thaten sind nicht selten kaum zur Hälfte sein. Ohne alle Freiheit wäre es keine That; ohne alle fremde Hülfe keine menschliche. Die zu bildende innere Kraft aber muß nothwendig das Vermögen haben, sich die Gabe der sie von außen bildenden zuzueignen, das Vermögen, auf die Veranlassung jener sich selbst zu bestimmen; sie muß frei sein. Bildung oder Entwicklung der Freiheit ist die nothwendige Folge alles menschlichen Thuns und Leidens, das endliche Ergebniß jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur. In dem gegenseitigen Einfluß, der steten Wechselbestimmung, welche zwischen beiden Statt findet, muß nun nothwendiger Weise eine von beiden Kräften die wirkende, die andre die rückwirkende sein. Entweder die Freiheit oder die Natur muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben, und dadurch die Richtung des Weges, das Gesetz der Fortschreitung, und das endliche Ziel der ganzen Laufbahn vorzeichnen; es mag nun von der Entwicklung der gesammten Menschheit oder eines einzelnen wesentlichen Bestandtheils derselben die Rede sein. Im ersten Fall kann die Bildung eine natürliche, im letztern eine künstliche heißen. In jener ist der erste ursprüngliche Quell der Thätigkeit ein unbestimmtes Verlangen; in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist

der Verstand auch bei der größten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesammte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung. Hier ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen der Verstandeszweck; ein oberstes lenkendes Gedanken-Princip, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung bestimmt, die Anordnung der ganzen Masse gestaltet und nach Willkühr die einzelnen Theile trennt und verknüpft.

Die Erfahrung belehrt uns, daß unter allen Zonen, in jedem Zeitalter, bei allen Nationen, und in jedem Theile der menschlichen Bildung, die praktische Ausübung der Theorie, das Leben der Wissenschaft voranging, daß ihre Bildung von der Natur und ihrer bewegenden und treibenden Kraft den Anfang nahm. Und auch schon vor aller Erfahrung kann die Vernunft sicher im Voraus bestimmen, daß die Veranlassung dem Veranlaßten, die Wirkung der Rückwirkung, der Anstoß der Natur der Selbstbestimmung des Menschen vorangehen müsse. Nur auf die Natur kann erst eigentliche Kunst, nur auf eine natürliche Bildung kann die künstliche folgen. Und zwar auf eine unglücklich beendigte natürliche Bildung; denn wenn der Mensch auf dem leichten Wege der Natur ohne Hinderniß immer weiter zum Ziele fortschreiten könnte, so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig, und es ließe sich in der That gar nicht einsehen, was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen. Die bewegende Kraft wird sich in der einmahl genommenen Richtung fortbewegen, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, und ein Umschwung von außen ihr nicht eine neue Richtung ertheilt. Die Natur wird das lenkende Princip und herrschender Geist der Bildung bleiben, bis sie dieses Recht verloren hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie ihres Amtes zu entsetzen. Daß der Versuch der natürlichen Bildung mißglücken könne, ist aber gar keine unwahrscheinliche Voraussetzung; der Trieb ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Ueberdem ist hier in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen: denn der gesammte Trieb

ist ja nicht rein, sondern aus Menschheit und Thierheit zusammengesetzt. Die künstliche Bildung hingegen kann wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhaften Vervollkommnung, und endlichen, vollständigen Befriedigung führen; weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen aus sich selbst entnimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Theile lenkt und ordnet.

Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung aber finden sich unverkennbare Spuren jenes künstlichen Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neuern Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch die Natur gegeben; das bestimmende Princip der dichterischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse leitende Begriffe und Zwecke. Mögen diese herrschenden Begriffe noch so dunkel und unentwickelt sein, so können und dürfen sie doch mit dem Triebe, als leitendem Princip der Bildung, nicht verwechselt werden. Beide sind nicht durch Grade, sondern der Art nach von einander unterschieden. Zwar veranlassen herrschende Begriffe ähnliche Neigungen, und umgekehrt. Dennoch ist unverkennbar, von welcher Seite die lenkende Kraft in der Bildungsgeschichte eines Individuums, einer Nation oder eines Zeitalters ausgeht; weil beider Richtung ganz entgegengesetzt ist. Die Tendenz des gesammten Triebes geht auf ein unbestimmtes Ziel; die Richtung des isolirenden Verstandes geht auf einen bestimmten Zweck. Der entscheidende Punkt ist, ob die Anordnung der ganzen Masse, der Richtung aller Kräfte, durch das Streben des gesammten noch ungetrennten Bestrebungs- und Gefühlsvermögen, oder durch einen einzelnen Begriff und Zweck bestimmt ist. Der eigenthümliche Charakter jener herrschenden Begriffe war durch Umstände veranlaßt, und durch die äußere Lage nothwendig bestimmt. Daß aber der Mensch nach diesen Begriffen sich selbst bestimmte, den gegebnen Stoff ordnete, und die Richtung seiner Kraft mit Wahl entschied, das war ein freier Akt des Gemüths. Dieser freie Akt ist aber eben der ursprüngliche Quell, der erste bestimmende Anstoß der künstlichen Bildung nach Verstandeszwecken oder Vernunftbegriffen, welcher Anstoß also mit vollem Recht der Freiheit zugeschrieben wird. Die fantasti-

ſchen Geſtalten der romantiſchen Dichtkunſt haben nicht etwa wie der orientaliſche Schwulſt eine abweichende Naturanlage zum Grunde. Es ſind vielmehr offenbar eigenthümlich ſonderbare Begriffe, durch welche eine an ſich glückliche, dem Schönen nicht ungünſtige Fantaſie eine ſo wunderbare und im Vergleich mit den antiken Urbildern doch nur ſubjectiv ſchöne Richtung genommen hatte. Sie ſtand alſo unter der Herrſchaft von Begriffen; und ſo willkührlich und unentwickelt dieſe auch ſein mochten, ſo war doch der nachdenkende Verſtand als Ideen erzeugendes Vermögen, das lenkende Princip der damahligen künſtleriſchen Bildung. Das Rieſen-Werk des Dante, dieſe erhabene Lichterſcheinung in der trüben Nacht jenes rauhen Zeitalters, iſt ein neuer Beweis für den künſtlichen Urſprung und Grund-Charakter der älteſten modernen Dichtkunſt. Im Einzelnen wird niemand die großen überall verbreiteten Züge verkennen, die nur aus jener urſprünglichen Geiſtes-Kraft gequollen ſein können, welche weder gelehrt noch gelernt werden kann. Die eigenſinnige Anordnung der Maſſe aber, den höchſt ſeltſamen Gliederbau des ganzen rieſenmäßigen Werks, verdanken wir weder dem göttlichen Barden, noch dem weiſen Künſtler, ſondern zum Theil auch der grübleriſchen Scholaſtik jener Zeit.

Selbſt der Reim ſcheint ein Kennzeichen dieſer urſprünglichen Künſtlichkeit unſrer dichteriſchen Bildung. Zwar kann vielleicht das Vergnügen an der geſetzmäßigen Wiederkehr eines ähnlichen Geräuſches in der Natur des menſchlichen Gefühlsvermögens gegründet ſein. Jeder Laut eines lebenden Weſens hat ſeinen eigenthümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute iſt nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zuſtand, ſo bezeichnet jene Wiederkehr die beharrliche Eigenthümlichkeit. Sie iſt die tönende Charakteriſtik, das muſikaliſche Abbild einer lebendigen Perſönlichkeit oder einer organiſchen Eigenthümlichkeit. So wiederhohlen viele Thierarten ſtets daſſelbe Geſchrei einer tiefern innern Begierde, oder enden den ſchon melodiſchen Geſang in öftern Wiederhohlungen mit dem ähnlichen oder gleichen Schlußfall. Es ließe ſich auch wohl denken, daß vermöge einer beſondern Vorliebe des Sinns, oder der

eigenthümlichen Naturanlage ſeiner Sprache, ein Volk auch ohne abſichtliche Künſtelei, an dieſer Aehnlichkeit der Klänge ein übermäßiges Wohlgefallen fände. Nur in der tiefſten Charakteriſtik der Gefühle kann die poetiſche Bedeutung dieſer muſikaliſchen Sylbenſpiele und Anklänge der Fantaſie geſucht und gefunden werden. Wo aber der Reim keinen andern Grund hat, als die überwundne Schwierigkeit, das Vergnügen an einem unerwarteten Worte, und die äußre Glätte eines bedeutungsloſen Wohllauts für ein gleichförmig gewöhntes Ohr, wie mehrentheils bei den eigentlich modernen Dichtern, da muß der ſo behandelte Reim als etwas Barbariſches und Verwerfliches erſcheinen. Nur wo verkehrte Begriffe das Ziel und die Richtung der poetiſchen Bildung beſtimmten, konnte man eine ſolche fremde Zierath zum nothwendigen Geſetz, und das kindiſche Behagen an einer eigenſinnigen Spielerei beinahe zum letzten Zweck der Kunſt erheben. In dieſer höchſt modernen und ganz unkünſtleriſchen Anſicht und Behandlungsweiſe des Reims iſt denn auch ſeine angemeßne Behandlung eine ſo äußerſt ſeltne und ſchwere Kunſt, daß die bewundernswürdige Geſchicklichkeit der größten Meiſter kaum hinreicht, ihn nur unſchädlich zu machen. Mit dem antiken Begriff der ſchönen Kunſt läßt ſich der Reim einmahl nicht vereinbaren, und wird immer als eine fremdartige Störung auf dieſem Standpunkte erſcheinen. Die antike Schönheit der poetiſchen Darſtellung verlangt Rhythmus und Melodie; denn nur die geſetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität der auf einander folgenden Töne, kann das Allgemeine und Beharrliche in dem Wechſel der Gefühle und Leidenſchaften ausdrücken. Die regelmäßige Aehnlichkeit aber in der innern Qualität und dem Materiellen mehrerer Klänge, kann nur das Einzelne ausdrücken und durch die Elemente der Sprache dichteriſch charakteriſiren. Unſtreitig kann ſie auf dieſe Art, in der Hand eines großen Meiſters, ungemein viel Sinn bekommen, und ein wichtiges Werkzeug und Mittel für die charakteriſtiſche Tiefe der Gefühle in der Poeſie werden. Auch von dieſer Seite beſtätigt ſich alſo das Reſultat, daß der Reim, nebſt der Herrſchaft des charakteriſtiſch Bedeutenden ſelbſt, in der künſtlichen Bildung der Poeſie

seine eigentliche Stelle findet, und eben dieser wesentlich angehört.

Es darf uns nicht irre machen, daß dieser Spuren der Künstlichkeit im Anfange der neuern Poesie, im Vergleich gegen die spätere Zeit doch nur wenige sind. Das große welthistorische Völker-Chaos, welches den Zwischenraum zwischen der antiken und der modernen Bildung anfüllt, mußte erst beendigt sein, ehe der Charakter der letztern recht laut werden konnte. Es blieben zwar Bruchstücke der antiken Bildung und Eigenthümlichkeit genug übrig; aber durch die nationale Urkraft der nordischen Sieger wurde dennoch wie ein frischer Zweig auf den schadhaften Stamm gepfropft. Nun mußte freilich die neue Natur erst Zeit haben, zu werden, zu wachsen und sich zu entwickeln, ehe die Kunst sie nach Willkühr lenken und ihre eigne Unerfahrenheit an jener versuchen konnte. Der Keim der künstlichen Bildung war schon lange vorhanden; in einer durchaus geistigen und allgemeinen Religion, durch welche also auch das ganze Leben und alle Kunst und Bildung viel intellectueller ward; in dem unaussprechlichen Elende selbst, welches das endliche Resultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war; und endlich in den vielen Fertigkeiten, Erfindungen und Kenntnissen, welche nicht verloren gingen. Was von der Erndte der ganzen Vorwelt noch vorhanden war, ward den nordischen Ankömmlingen zu Theil. Eine große und reiche Erbschaft, welche sie aber dadurch theuer genug erkauften, daß ihnen die sittliche Entartung einer in sich selbst versunknen Natur zugleich mit überliefert ward! Das Erdreich mußte erst urbar gemacht werden und vielfältig cultivirt sein, ehe dieser Keim sich allmählig entwickeln, und aus dem Schooße der Barbarei die neue Form langsam ans Licht treten konnte. Ueberdem hatte der moderne Geist mit den nothwendigen Bedürfnissen der Religion und Politik so viel zu schaffen, daß er erst spät an den Luxus des Schönen denken konnte. Daher blieb auch die europäische Poesie so geraume Zeit beinahe nur national und noch ganz der Liebe und Entwicklung der einzelnen Völker anheim gestellt, bis sich erst das gemeinsame Wesen derselben in seiner Allgemeinheit kund gab und hervortrat. Es sind daher neben dem

Naturcharakter, welchen sie in ihrem nationalen Ursprunge an sich trägt, anfangs nur einige, zwar unverkennbare, aber doch nur wenige Spuren dieses künstlichen Charakters und vorherrschenden Princips der Künstlichkeit in ihrer Entwicklung sichtbar.

Zwar äußern schon leitende Begriffe ihren Einfluß auf die künstlerische Praxis; diese sind aber selbst so dürftig, daß sie höchstens nur für die ersten schwachen Spuren der künftigen Theorie gelten können. Es ist in dieser Zeit noch gar keine eigentliche Theorie vorhanden, welche von der Ausübung abgesondert, und nothdürftig zusammenhängend wäre. Späterhin tritt aber die Theorie mit ihrem zahlreichen Gefolge desto herrschsüchtiger hervor, greift immer weiter um sich, kündigt sich selbst als gesetzgebendes Princip der modernen Dichtkunst an, und wird als solches auch vom Publikum, wie vom Künstler und Kenner anerkannt. Eigentlich wäre es nun ihre große Bestimmung, dem verderbten Kunstgefühl seine verlorne Gesetzmäßigkeit, und der verirrten Kunst ihre ächte Richtung wieder zu geben. Aber nur wenn sie allgemeingültig wäre, könnte sie allgemeingeltend werden, und von einer kraftlosen Anmaßung sich zum Range einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Wie wenig sie aber bis jetzt gewesen sei, was sie sein sollte, ist schon daraus offenbar, daß sie nie mit sich selbst einig werden konnte. Bis dahin müssen die Gränzen des Verstandes und des Gefühls im Gebiethe der Kunst von beiden Seiten beständig überschritten werden. Die einseitige Theorie wird sich leicht noch größere Rechte anmaßen, als selbst der allgemeingültigen zukommen würden. Der entartete Kunstsinn hingegen wird der Wissenschaft seine eigne verkehrte Richtung mittheilen, statt daß er von ihr eine bessere empfangen sollte. Stumpfe oder niedrige Gefühle, verworrne oder schiefe Urtheile, lückenhafte oder gemeine Anschauungen werden nicht nur eine Menge einzelner unrichtiger Begriffe und Grundsätze erzeugen, sondern auch grundschiefe Richtungen der Untersuchung, ganz verkehrte Grundgesetze veranlassen. Daher der zwiefache Charakter der neuern Kunst-Theorie, welcher das unläugbare Resultat ihrer ganzen Geschichte ist. Sie ist nämlich theils ein treuer Abdruck des modernen Geschmacks, der

abgezogene Begriff der verkehrten Praxis, die Regel der barbarischen Entartung; theils das verdienstvolle stete Streben nach einer wahrhaft begründeten und eben daher auch allgemeingültigen Wissenschaft.

Aus dieser Herrschaft des Verstandes in dem Gange der modernen Kunstentwicklung; aus dieser Künstlichkeit unsrer poetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der neuern Poesie vollkommen.

Während der Periode der Kindheit des die Bildung leitenden Verstandes, wenn der wissenschaftliche und die Wissenschaft suchende Instinkt, ein selbstständiges Produkt der Art aus sich zu erzeugen, noch nicht im Stande ist; pflegt er sich gern an eine gegebne Anschauung anzuschließen, wo er das Allgemeingültige, vollkommen Gewisse und ewig Feste in seiner Art, als das Object seines ganzen Strebens, ahnet. Daher die auffallende Nachahmung des Antiken, auf welche alle europäische Nationen schon so frühe verfielen, bei welcher sie mit der standhaftesten Ausdauer beharrten, und zu der sie mehrentheils nach einem kurzen Zwischenraum nur auf neue Weise zurückkehrten. Denn der wissenschaftliche Instinkt hoffte vorzüglich hier sein Streben zu befriedigen, und das gesuchte objectiv Gewisse und Schöne der Kunst zu finden. Der noch im Zustande der Kindheit befangene Verstand erhebt das einzelne Beispiel zur allgemeinen Regel, adelt das Herkommen, und sanctionirt das Vorurtheil. Die Autorität der Alten, so schlecht man sie verstand, so verkehrt man sie auch nachahmte, ward das erste Grundgesetz und wie ein künstlerisches Dogma in der älteren kritischen Ueberlieferung, welche nur die Vorübung zu der eigentlichen Philosophie der Dichtkunst war.

Die Willkühr der lenkenden Bildungskunst ist unumschränkt; die gefährlichen Werkzeuge der noch unerfahrnen beim Anbeginne ihres Wirkens sind Scheidung und Mischung aller gegebnen Stoffe und vorhandnen Kräfte. Ohne auch nur zu ahnen, was sie thut, eröffnet sie ihre Laufbahn mit einer zerstörenden Ungerechtigkeit; ihr erster Versuch ist ein Fehler, der zahllose andre nach sich zieht, und welchen die Anstrengung vieler Jahrhunderte kaum wieder gut machen kann. Der widersinnige Zwang ihrer thörichten Gesetze

ihrer gewaltsamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwischt und vernichtet endlich die Natur. Den Werken, welche sie hervorbringt, fehlt es an einem innern Lebensquell; es sind nur einzelne durch äußre Gewalt an einander gefesselte Stücke, ohne eigentlichen Zusammenhang, ohne ein Ganzes. Nach vielfältigen Anstrengungen ist die endliche Frucht ihres langen Fleißes oft keine andre, als eine durchgängige Verwirrung aller natürlich gegebnen Verhältnisse und eine vollendete Ungewißheit über die eigne weitere Bestimmung. Die allgemeine Vermischung der Nationalcharaktere, die stete Wechselnachahmung im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst würde zwar schon durch den politischen und religiösen Zusammenhang eines Völkersystems, welches sich durch seine äußre Lage vielfach berührt und aus einem gemeinschaftlichen Stamm entsprungen ist, begreiflich werden können; gleichwohl bekommt sie durch jene Künstlichkeit der neuern europäischen Bildung einen ganz eigenthümlichen Anstrich. Bei einer natürlichen Bildung würden wenigstens gewisse Gränzen der Absonderung, wie der Vereinigung, entschieden und bestimmt sein. Die Willkühr der Absicht allein konnte eine so gränzenlose Verworrenheit in allen intellectuellen Bestrebungen erzeugen, und endlich fast jede Spur von Gesetzmäßigkeit und natürlich freier Entfaltung in dem Stufengange der modernen Bildung und Kunst vertilgen! Zwar giebt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigenthümlichkeit, als große gebildete Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend, und eigentlich steht jeder Künstler für sich allein, wie ein auf sein Ich beschränkter Einsiedler in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks. Es giebt so viele eigenthümliche Manieren als originelle Künstler. Zu manierirter Einseitigkeit gesellt sich die reichste Vielseitigkeit, von der Zeit an, da die rege gewordne Kraft der Natur anfing, ihrer Fülle unter dem Druck des künstlichen Zwanges Luft zu machen. Denn je weiter man von der reinen Wahrheit entfernt ist, je mehr einseitige Ansichten derselben giebt es. Je größer die schon vorhandene Masse origineller Dichtungen und Kunstwerke ist, desto seltner wird das wahrhaft neu Erfundne. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; und da-

her ist auch genialische Kraft und Erfindung das höchste Ziel des hochstrebenden Künstlers, der oberste Maßstab des tieferen Kenners.

Der Verstand kann durch zahllose Irrthümer doch endlich eine späte bessere Einsicht theuer erkaufen; und sich dann sicher einer dauernden Vervollkommnung nähern. Es ist alsdann unstreitig möglich, daß er den ursprünglichen Nationalcharakter auch mit Grund und Erfolg zu einem höhern Zweck verändern, mildern oder umbeugen und selbst vertilgen könne. Nicht selten aber sind diese seine chemischen Versuche in der willkührlichen Scheidung und Mischung der ursprünglichen Künste und reinen Kunstarten, für das Gedeihen und Wesen derselben sehr nachtheilig und gefahrbringend. Fast unvermeidlich wird hier sein unglücklicher Scharfsinn die Natur gewaltsam zerrütten, ihre Einfachheit verfälschen, und ihre schöne Organisation gleichsam in eine elementarische Masse auflösen und zerstören. Ob sich aber durch diese künstliche Zusammensetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten hervorbringen lassen, ist wenigstens äußerst ungewiß. Wie werden nicht die Gränzen der einzelnen Künste in der Vereinigung mehrerer verwirrt? In einem und demselben Kunstwerke ist die Poesie oft zugleich despotische Beherrscherin und knechtische Dienerin der Musik. Der Dichter will darstellen, was nur der Schauspieler vermag; und er läßt Lücken für jenen, die nur er selbst ausfüllen könnte. Die dramatische Gattung allein könnte uns eine reiche Beispielsammlung von unnatürlichen Vermischungen der reinen Dichtarten darbieten. Es ließen sich manche Beispiele der Art, an berühmten Werken der neuern Poesie hier anführen und aufstellen; durch die Vortrefflichkeit der Ausführung wird das Unförmliche und Widernatürliche der Gattung selbst nur desto sichtbarer. Es entstehen dadurch manche Uebergänge und Mittelstufen, und wirklich neue Verbindungen in der Poesie, für die es in der gewöhnlichen Kunsttheorie nach ganz an dem Begriff, ja sogar an einer angemeßnen Stelle fehlt. Es giebt eine Art dramatischer Gedichte in der modernen Kunst, welche man lyrische nennen könnte. Nicht wegen einzelner lyrischer Theile, denn jedes schöne dramatische Ganze ist aus lauter lyrischen Bestandtheilen und Glie-

dern zusammengesetzt; es sind Gedichte in dramatischer Form, deren Einheit aber eine musikalische Stimmung oder lyrische Gleichartigkeit ist; also die dramatische Aeußerung einer lyrischen Begeistrung. Keine Gattung wird von schlechten Kennern so häufig und so sehr verkannt als diese; weil die Einheit der Stimmung nicht durch den Verstand eingesehen, sondern nur durch ein zarteres Gefühl wahrgenommen werden kann. Eines der vortrefflichsten Gedichte dieser Art, der Romeo des Shakespeare, ist gleichsam nur ein romantischer Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude; ein schöner Klagegesang, daß diese frischesten Blüthen im Frühling des Lebens unter dem liebloſen Hauch des rauhen Schicksals so schnell dahin welken. Es ist eine hinreißende Elegie, wo die süße Pein, der schmerzliche Genuß der zartesten Liebe unauflöslich verwebt ist. Diese bezaubernde Mischung unauflöslich verwebter Anmuth und Schmerzen ist aber eben der eigentliche Charakter der Elegie.

Nichts kann die Künstlichkeit der modernen Dichtkunst und ihrer ganzen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das große Uebergewicht des eigenthümlich Charakteristischen und dann des philosophischen Geistes in dem ganzen Umkreis ihrer Hervorbringungen. Die vielen und vortrefflichen Kunstwerke, deren Zweck in einem philosophischen Grunde oder Streben liegt, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwei Unterarten spaltet. Es giebt eine selbstthätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von der schönen Kunst noch eben so verschieden ist, als von der Wissenschaft und der Geschichte. Das Häßliche und dem Schönen Widerstreitende, ist ihr oft zu ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Ueberhaupt hat man bisher das Gebieth der darstellenden Kunst viel zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Das unterscheidende Kennzeichen der schönen Kunst beruht in dem freien Spiel der Seelenkräfte, ohne einen bestimmten Verstandeszweck; das Wesen der darstellenden Kunst überhaupt aber liegt in dem

Idealiſchen der Darſtellung. Idealiſch aber iſt eine Darſtellung, es mag ihr Organ nun bloß Bezeichnung oder eigentliche Nachahmung ſein, wenn der dargeſtellte Stoff nach den Geſetzen des darſtellenden Geiſtes gewählt und geordnet, und wo möglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt iſt, alle diejenigen Künſtler zu nennen, deren Wirkungsſphäre und Mittheilungsform eine idealiſche Darſtellung, deren Ziel aber unbedingt iſt; ſo giebt es drei weſentlich verſchiedene Claſſen von Künſtlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne, oder das Wahre iſt. Es giebt Erkenntniſſe, welche durch hiſtoriſche Nachahmung wie durch intellectuelle Bezeichnung durchaus nicht mitgetheilt, welche nur dargeſtellt werden können; ganz perſönliche und ihrem innerſten Weſen nach eigenthümliche idealiſche Anſchauungen, als Beiſpiele und Belege zu geiſtigen Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite giebt es auch Kunſtwerke, idealiſche Darſtellungen, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als Erkenntniß. Dieſe idealiſchen Darſtellungen, deren letztes Ziel und innrer Geiſt ganz philoſophiſch iſt, betrachte ich als die eigentliche didaktiſche Dichtkunſt; und finde darin den wahren Aufſchluß über das innre Weſen dieſer Gattung, welche in unſern gewöhnlichen Kunſttheorien nur als ein überflüßiger Auswuchs, und gar nicht recht zu erklärende Ausnahme erſcheint, ſo wie über die Stelle, welche dieſe Gattung in dem Ganzen der intellectuellen Hervorbringungen weſentlich einnimmt. Werke, deren Stoff didaktiſch, deren Zweck aber dichteriſch; oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktiſch, deren äußre Form aber poetiſch iſt, ſollte man durchaus nicht ſo benennen; denn nie kann die eigenthümliche Beſchaffenheit des Stoffs einen hinreichenden Grund zu einer gültigen Kunſteintheilung abgeben.

Man redet auch wohl von der angenehmen Kunſt als von einer Nebenart der ſchönen, von welcher ſie doch durch eine unendliche Kluft geſchieden iſt. Die angenehme Redekunſt iſt mit der ſchönen Poeſie nicht näher verwandt als jede andre ſinnliche Geſchicklichkeit, welche Plato Kunſt zu nennen verbietet und mit der Kochkunſt in eine Klaſſe ordnet. Im allgemeinſten Sinne iſt Kunſt jede urſprüngliche oder erworbne Geſchicklichkeit, irgend

einen Zweck des Menſchen in der Natur wirklich auszuführen; die Fertigkeit irgend eine Theorie praktiſch zu machen. Die Zwecke des Menſchen ſind theils unendlich und nothwendig, theils beſchränkt und zufällig. Die Kunſt iſt daher entweder eine freie Ideenkunſt oder eine mechaniſche Kunſt des Bedürfniſſes, deren Arten die nützliche und die angenehme Kunſt ſind. Der Stoff, in welchem das Geſetz des Gemüths ausgeprägt wird, iſt entweder die Welt im Menſchen ſelbſt, oder die Welt außer ihm, die unmittelbar oder die mittelbar mit ihm verknüpfte Natur. Die freie Ideenkunſt zerfällt daher in die Lebenskunſt, deren Arten die Sittenkunſt und die Staatskunſt ſind, und in die darſtellende Kunſt, deren Erklärung ſchon oben gegeben iſt. Die wiſſenſchaftliche Darſtellung, ihr Werkzeug mag nun willkührliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung ſein, unterſcheidet ſich dadurch von der Darſtellung der Kunſt, daß ſie den Stoff, wiewohl ſie das Gegebene gleichfalls nach den Geſetzen des darſtellenden Geiſtes ordnet, ſelten wählt, nie bildet und erfindet. Sie iſt mit einem Worte nicht idealiſch. Die darſtellende Kunſt theilt ſich in drei Claſſen, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute iſt. Von den beiden erſten Claſſen iſt ſchon oben geredet. Mir ſcheint aber auch das Vorhandenſein, und die weſentliche Verſchiedenheit jener dritten Claſſe unläugbar. Es giebt idealiſche Darſtellungen in der Poeſie, deren Ziel und Tendenz weder dichteriſch noch eigentlich philoſophiſch, ſondern rein moraliſch iſt. Es wäre nicht unbegreiflich, daß die Mittheilung ſittlicher Güte, ehedem ein integranter Theil der Sokratiſchen Philoſophie, von der Scholaſtik verſcheucht, ihre Zuflucht zur Poeſie genommen hätte. Das Medium, durch welches bei den Griechen die Tugend verbreitet, und durch innige Wechſelberührung erhöht und vervielfältigt ward, die Freundſchaft oder männliche Liebe iſt ſo gut als nicht mehr vorhanden. Der ſittliche Künſtler findet nur noch die idealiſche Darſtellung vor, um den angebornen, jedem großen Meiſter eigenen, Künſtlertrieb, ſeine Gabe mitzutheilen, ſeinen Geiſt im Gemüth ſeiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können. In einzelnen Fällen ſind die Gränzen oft ſehr ſchwer zu beſtimmen. Der entſcheidende Punkt iſt die Anordnung des Ganzen. Der be-

ſtimmte Gliederbau eines didaktiſchen Werks läßt ſich am wenigſten verkennen. Iſt es die geſetzlich freie Ordnung eines ſchönen Spiels, aus welcher die organiſche Gliederung desſelben hervorgeht, ſo iſt das Werk künſtleriſch. Der freie Erguß des ſittlichen Gefühls, ohne gefällige Rundung und ohne Streben nach geſetzmäßiger Einheit würde in der moraliſchen Dichtkunſt Statt finden, zu welcher ich einige berühmte deutſche Werke lieber zählen würde, als zur philoſophiſchen Gattung. Hemſterhuys redet von einer Philoſophie, welche dem Dithyrambus ähnlich ſei. Was verſteht er darunter wohl andres, als den freieſten Erguß des ſittlichen Gefühls, eine Mittheilung großer und guter Geſinnungen? Den Simon dieſes Philoſophen möchte ich eine Sokratiſche Poeſie nennen; denn wohl ſcheint die Anordnung des Ganzen weder didaktiſch, noch dramatiſch, ſondern in dem angeführten Sinne dithyrambiſch zu ſein. Die Tendenz ſehr vieler der vortrefflichſten und berühmteſten modernen Gedichte iſt alſo unläugbar philoſophiſch. Ja, die neuere Poeſie ſcheint hier eine gewiſſe Vollendung, ein Höchſtes in ihrer Art erreicht zu haben. Die didaktiſche Gattung iſt ihr Stolz und ihre Zierde; ſie iſt ihr originellſtes Erzeugniß, weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünſtelt, ſondern aus den verborgnen Tiefen ihrer urſprünglichen Kraft hervorgegangen.

Der große Umfang des Charakteriſtiſchen in der ganzen Kunſtbildung der Modernen offenbart ſich aber auch in den andern Künſten. Giebt es nicht auch eine ſolche charakteriſtiſche Mahlerei, deren eigentliches Intereſſe und weſentlicher innerer Zweck weder künſtleriſch noch bloß hiſtoriſch, ſondern rein phyſiognomiſch, alſo philoſophiſch, deren Behandlung aber nicht durchaus hiſtoriſch, ſondern mehr idealiſch iſt? Es übertrifft dieſelbe ſogar an poſitiver Beſtimmtheit in der individuellen Nachbildung, die Poeſie ſo unendlich weit, wie ſie ihr an Umfang, Zuſammenhang und Vollſtändigkeit nachſteht. Selbſt in der Muſik hat die Charakteriſtik und Mahlerei der äußern Gegenſtände und höchſt individuellen Eindrücke ganz gegen die Natur dieſer Kunſt überhand genommen. Auch in der Schauſpielkunſt herrſcht das Charakteriſtiſche unumſchränkt. Ein mimiſcher Künſtler muß an Körper und Geiſt

gleichsam eine wunderbare Art von Proteus in seiner Darstellung sein, um sich selbst in jede Manier und jeden Charakter und andre Person, bis auf die allerfeinsten Züge umwandeln zu können. Darüber wird die Schönheit vernachlässigt, der Anstand oft beleidigt, und der mimische Rhythmus vollends ganz vergessen, durch welchen bei den Alten das hohe Schöne in der rhythmischen Bewegung des kunstreichen Tanzes mit dem bloß nachahmenden und leidenschaftlichen oder mimischen Bestandtheile der Schauspielkunst zu einem vollständigen Ganzen derselben vereinigt ward.

Was war nun wohl natürlicher, bei dieser ganzen Beschaffenheit der modernen Kunst, als daß das lenkende Princip auch das gesetzgebende und daß das philosophische Interesse letzter Zweck der Poesie ward? Der isolirende Verstand fängt damit an, daß er das ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bei höherer intellectueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie, originelle Eigenthümlichkeit und die bloß subjective Schönheit des geistig Interessanten. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freie Kunst. Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines einzelnen und individuellen Wesens zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn und Geist, der ganze innre Zusammenhang des dargestellten Wesens, muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Darstellung kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine, das Ziel des Ganzen und das Princip der Anordnung der Masse, nicht allgemein dichterisch, sondern im engern Sinne didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntniß, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nie befriedigt. Der Instinkt der Vernunft strebt stets nach in sich selbst vollendeter Vollständigkeit, und schreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort.

Das Bedürfniß des Unbedingten und der Vollständigkeit ist der Ursprung und Grund der zweiten Art der didaktischen Gattung. Dieses ist nur die eigentliche philosophische Dichtkunst, welche nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft interessirt. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortschreitung führt die charakteristische Kunst zur philosophischen Tragödie, dem vollkommnen Gegensatze der alten auf das Schöne gerichteten tragischen Kunst. Diese ist die Vollendung und der Gipfel der schönen Kunst überhaupt; sie besteht aus lauter lyrischen Bestandtheilen, zu welcher in einem weiteren Sinne auch die jambischen Stücke gehören, und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie im allgewaltigsten aber dennoch schönen Schmerz. Jene ist das höchste Kunstwerk der didaktischen Dichtung, besteht aus lauter charakteristischen Bestandtheilen, und ihr endliches Resultat ist die höchste Disharmonie der zerrütteten Natur im dissonirenden Weltall, dessen tragische Verworrenheit sie im getreuen Bilde schrecklich abspiegelt. Ihre Katastrophe ist mehrentheils tragisch, wie ihr Geist es immer ist, aber nicht so ihre ganze Masse in allen Einzelnheiten; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen, eine nothwendige Bedingung der alten Kunst-Tragödie, würde der Wahrheit der charakteristischen und philosophischen Kunst Abbruch thun.

Es ist hier nicht der Ort, die noch wenig erörterte Theorie des philosophischen Trauerspiels umständlich zu entwickeln. Doch sei es vergönnt, den aufgestellten Begriff dieser Dichtart, welche an sich ein so lehrreiches Phänomen, und außerdem eines der wichtigsten Dokumente für die Charakteristik der Dichtkunst ist, durch ein einziges Beispiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zusammenhang des Ganzen bis jetzt vielleicht das vortrefflichste seiner Art ist. Man verkennt den Hamlet oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inconsequente Nachsicht des oberflächlichen Beurtheilens, wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Ueberhaupt ist in Shakespeare's Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet; der Grund des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren

Bande, die Beziehungen ſind ſo fein, daß auch die ſcharfſinnigſte künſtleriſche Entwicklung mißglücken muß, wenn es an dem geiſtigen Gefühl und innern Kunſtſinn fehlt, wenn man falſche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundſätzen ausgeht. Im Hamlet entwickeln ſich alle einzelnen Theile gleichſam nothwendig aus einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts iſt fremd, überflüſſig, oder zufällig in dieſem Meiſterſtück des künſtleriſchen Tiefſinns. *) Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. Durch ein wunderbares Lebensverhältniß wird alle Stärke ſeiner edlen Natur in den nachſinnenden Verſtand zuſammengedrängt, die thätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüth trennt ſich, wie auf der Folterbank nach entgegengeſetzten Richtungen aus einander geriſſen; es zerfällt und geht unter im Ueberfluß des immer tiefer ſinnenden und grübelnden Geiſtes, der ihn ſelbſt noch peinlicher drückt, als alle, die ihm nahen. Es giebt vielleicht keine vollkommnere Darſtellung der unauflöslichen Disharmonie des menſchlichen Gemüths, welche der eigentliche Gegenſtand der philoſophiſchen Tragödie iſt, als ein ſo gränzenloſes Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieſer Tragödie iſt die höchſte intellectuelle Verzweiflung, in mitten einer durchaus zerrütteten Welt. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig ſchienen, verſchwinden als untergeordnet und nicht bedeutend vor dem, was hier als das letzte, einzige Reſultat alles Seins und Denkens erſcheint; vor der ewig unauflöslichen, rieſenhaft furchtbaren Diſſonanz, welche die Menſchheit und das Schickſal unendlich trennt.

*) Dieſer vollkommne Zuſammenhang wurde auch durch das Urtheil eines großen Dichters anerkannt. Aeußerſt treffend iſt alles, was in Göthe's Meiſter darüber und über den Charakter der Ophelia, ſo wie über alles Einzelne im Hamlet geſagt wird. Nur die Idee des Ganzen, ſo wie dieſer Gattung überhaupt, iſt nicht berührt; nähmlich die Idee von dieſer eigenthümlichen tragiſchen Weltauffaſſung, welche auf dem alle Tiefen der Seele durchſchneidenden ſkeptiſchen Gefühl über die ewig unauflösliche Diſſonanz des in ſeinen innerſten Fugen zerrütteten Menſchenlebens beruht.

Der Gegenstand des Drama überhaupt ist eine aus Menschheit und Schicksal gemischte Erscheinung, welche den größten Gehalt mit der größten Einheit verbindet. Der Zusammenhang des Einzelnen kann auf eine doppelte Weise zu einem unbedingten Ganzen vollendet werden. Entweder wird die Menschheit und das Schicksal in vollkommner Eintracht oder in vollkommnem Streit dargestellt. Das letzte ist der Fall in der philosophischen Tragödie. Begebenheit heißt jene gemischte Erscheinung, wenn das Schicksal überwiegt. Der Gegenstand des philosophischen Trauerspiels ist daher eine tragische Begebenheit, deren Masse und äußre Form der darstellenden Kunst angehört, deren Inhalt, letzter Zweck und Geist aber eigentlich mehr philosophisch bedeutend und ergreifend ist. Das Bewußtsein jenes Streites erregt das Gefühl der Verzweiflung. Man sollte diesen sittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit nie mit der bloß thierischen Angst verwechseln; wiewohl die letztere im Menschen, wo das Geistige mit dem Sinnlichen so innigst verwebt ist, sich oft zu jener gesellt. Nur in dem andern Trauerspiele desselben Dichters, im König Lear, ist dieses Tragische im Gefühl der allgemeinen Weltzerrüttung wohl noch größer aufgefaßt und umfassender durchgeführt. Im Hamlet aber ist die wesentliche Idee solcher eigenthümlichen Kunstgattung für den Anfang dennoch den meisten Sinnen faßlicher und leichter zu ergreifen vorgestellt.

Im ganzen Gebiethe der modernen Dichtkunst ist dieses Drama für den Kunst-Geschichtsforscher eines der wichtigsten Dokumente. In ihm ist der Geist seines Urhebers am sichtbarsten; hier ist, was über die andern Werke des Dichters nur einzeln zerstreut ist, gleichsam ganz beisammen. Shakespeare aber ist unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Dichtkunst in dieser Beziehung am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. In ihm vereinigen sich die reizendsten Liebes-Blüthen der romantischen Helden- und Ritterzeit, die gigantische Größe einer ältern nordischen Vorwelt, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten Dichter-Philosophie. In den beiden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters im Voraus ge-

ahnet und ſich angeeignet. Wer übertraf ihn je an unerſchöpflicher Fülle des Intereſſanten, an Gewalt in allen Leidenſchaften, in der unnachahmlichen Wahrheit des Charakteriſtiſchen, an einziger Originalität? Er umfaßt die eigenthümlichſten künſtleriſchen Vorzüge der Modernen jeder Art, im weiteſten Umfange, höchſter Vortrefflichkeit und in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, ſogar bis auf die excentriſchen Sonderbarkeiten und Fehler, welche ſie mit ſich führen. Man darf ihn ohne Uebertreibung den Gipfel der neuern Poeſie nennen. Wie reich iſt er an einzelnen Schönheiten jeder Art; wie oft berührt er ganz nahe das höchſte Erreichbare! In der ganzen Maſſe der modernen Dichtkunſt entſpricht vielleicht nichts dem vollkommnen Schönen ſelbſt nach dem antiken Begriff von ſittlicher Charakter-Schönheit ſo ſehr, als die liebenswürdige Größe, die bis zur Anmuth vollendete Tugend des Brutus in ſeinem Caeſar.

Dennoch wußten viele gelehrte und ſcharfſinnige Denker nie recht, was ſie mit Shakeſpeare machen ſollten. Dieſer nach ihren Begriffen incorrecte große Naturgeiſt, wollte ihren kleinlichen Theorien gar nicht recht zuſagen. Eine unwiderſtehliche Sympathie befreundet nähmlich den Kenner ohne Gefühl und treffenden Blick, mit jenen wohlgeordneten und vernünftigen Dichtern, welche zu ſchwach ſind, um das Maaß des Gewöhnlichen jemahls überſchreiten zu können. Es iſt daher wenig mehr als die Mittelmäßigkeit derjenigen Künſtler, die weder warm noch kalt ſind, welche unter dem Nahmen der Correctheit geſtempelt und geheiligt worden iſt. Das gewöhnliche Urtheil, Shakeſpeare's ungezügelte und incorrecte Kraft ſündige wider die Regeln der Kunſt, iſt um wenig zu ſagen, ſehr voreilig, ſo lange noch gar keine durchaus feſt beſtehende und objectiv begründete Kunſt-Theorie vorhanden iſt. Ueberdem hat ja noch kaum irgend ein Kunſtphiloſoph auch nur verſucht, die Geſetze der charakteriſtiſchen und der philoſophiſchen Darſtellungs-Kunſt überhaupt etwas vollſtändiger zu entwickeln. Es iſt wahr, Shakeſpeare hat, ungeachtet des beſtändigen Widerſpruchs der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderſtehlich gefeſſelt; es ſteht aber ſehr zu bezweifeln, ob ſein philoſophiſcher Geiſt der Menge eigentlich faßlich ſein könne. Durch

ſeine ſinnliche Stärke fortgeriſſen, von ſeiner täuſchenden Wahrheit ergriffen, und höchſtens durch ſeine unerſchöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur ſeine materielle Dichtergewalt, bei welcher ſie ſtehen blieben.

Man hat, ſo ſcheint es, den richtigen Geſichtspunkt hiebei ganz verfehlt. Wer ſeine Poeſie als ſchöne Kunſt nach dem antiken Maaßſtabe beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widerſprüche, je mehr Scharfſinn er beſitzt, je beſſer er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durch einander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, ſo auch Shakeſpeare. Keines ſeiner Dramen iſt durchgehends ſeinem ganzen Gehalte nach ſchön; nie beſtimmt das Geſetz des Schönen die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten ſind wie in der Natur nur ſelten von häßlichen Zuſätzen rein, und ſie ſind nur Mittel zu einem andern Zweck; ſie dienen dem charakteriſtiſchen Weſen oder dem philoſophiſchen Geiſt der ganzen Darſtellung. Dieſer Dichter iſt oft auch da eckicht und beleidigend, wo die feinere Rundung am nächſten lag; nähmlich um dieſer höhern Abſicht und tiefern Wahrheit willen. Nicht ſelten iſt ſeine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Reſultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Selbſt mitten unter den heitern Geſtalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zweckloſigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daſeins. Nichts iſt ſo widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, niedrig und gräßlich, dem ſeine Darſtellung ſich entzöge, ſobald ihr Zweck deſſen bedarf. Nicht ſelten entfleiſcht er ſeine Gegenſtände, und wühlt wie mit anatomiſchem Meſſer in der ekelhaften Verweſung des moraliſchen Leichnams des entwürdigten, verworrnen Menſchenlebens. „Daß er den Menſchen mit ſeinem Schickſale auf die freundlichſte Weiſe bekannt mache;“ iſt daher wohl eine zu weit getriebene Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmahl ſagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einſeitige Anſicht derſelben, wenn gleich die reichhaltigſte und umfaſſendſte.. Seine Darſtellung iſt nicht rein objectiv, ſondern ſie trägt ein ganz individuelles Gepräge und eigenthümliche Lokalfarben; ſie iſt durchgängig in einer beſtimmten

Manier aufgefaßt, wiewohl man leicht zugeben kann, daß ſeine Manier die größte, ſeine Eigenthümlichkeit die tiefſte und merkwürdigſte ſei, welche wir bis jetzt kennen. Man hat es ſchon oft bemerkt, daß das originelle Gepräge ſeiner Manier eben ſo unverkennbar als unnachahmlich ſei. Es kann überhaupt das Eigenthümliche und Individuelle auch nur in eigenthümlicher Weiſe und Manier, nach ſubjectiver Anſicht, aufgefaßt und dargeſtellt werden; und es ſcheinen daher die charakteriſtiſche Kunſt und Manier unzertrennliche Gefährten in der Darſtellung zu ſein. Unter Manier verſtehen wir aber in der Kunſt eine ſubjective Richtung des Geiſtes und eine individuelle Stimmung des Sinnes, welche ſich in Darſtellungen, die an ſich idealiſch ſein ſollten, äußert.

Es fragt ſich nun, ob und wie man aus ſolcher kunſtreichen Manier in der dichteriſchen Darſtellung zu dem reinen Styl, zu der objectiven Wahrheit, und dem Ideal des Schönen in der Poeſie gelangen könne; welches eine beſondere und eigne Unterſuchung erfordert.

Zweites Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objectiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten.

Aus diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, und dieser Herrschaft der Manier, des Charakteristischen und Eigenthümlichen, wie solches in dem vorhergehenden Kapitel ausführlich ist entwickelt und betrachtet worden; erklärt sich auch von selbst die durchgängige Richtung der neuern Poesie, ja der ganzen künstlerischen Bildung der Modernen, auf das Interessante oder subjectiv Schöne. Auch wo das Schöne am lautesten genannt wird, findet man bei genauer Analyse im Hintergrunde gemeiniglich doch nur jenes. So lange man z. B. den Künstler nicht nach dem Ideale der Schönheit, sondern nach dem Begriff der Künstlichkeit würdigt, sind Kraft und Kunst nur zwei verschiedene Ansichten eines und desselben Grundes der künstlerischen Würdigung, und die Anhänger der correcten Strenge und bloß formellen Regelmäßigkeit, und der genialischen Kraft und Fülle der Erfindung, sind nicht durch das Princip verschieden, sondern nur durch die Richtung ihrer Kritik auf die positive oder auf die negative Seite, derselben bloß materiell oder äußerlich mechanisch aufgefaßten künstlerischen Vollkommenheit.

Interessant nähmlich ist jedes originelle Dichtungswesen,

oder neu Hervorgebrachte, welches ein größeres Maaß von intellectuellem Gehalt oder von künſtleriſcher Wirkſamkeit enthält. Wir ſagten mit Bedacht ein größeres; ein größeres nähmlich als das empfangende Individuum bereits beſitzt; denn das Intereſſante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht ſelten eine momentane Stimmung derſelben. Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, ſo iſt klar, warum auf dieſem Wege nie eine vollſtändige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein höchſtes Intereſſantes giebt, wie ein höchſtes Schönes nach dem objectiven Begriff und der weſentlichen Idee desſelben. Unter den verſchiedenſten Formen und Richtungen, in allen Graden der Kraft, äußert ſich in der ganzen Maſſe der Dichtkunſt durchgängig dasſelbe Bedürfniß nach einer vollſtändigen Befriedigung, ein gleiches Streben nach einem abſoluten Höchſten der Kunſt. Was die Theorie verſprach, was man in der Natur ſuchte, in jedem einzelnen Idol zu finden hoffte; was war es andres, als ein Höchſtes der künſtleriſchen Darſtellung? Je öfter das in der menſchlichen Natur gegründete Verlangen nach vollſtändiger Befriedigung durch das Einzelne und Veränderliche, auf deren Darſtellung die Kunſt bisher ausſchließend gerichtet war, getäuſcht wurde, je heftiger und raſtloſer ward es. Nur das Allgemeingültige, Beharrliche und Nothwendige, nur das Objective in der Kunſt kann dieſe große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann dieſe heiße Sehnſucht ſtillen. Das Schöne aber, deſſen Begriff wir hier nur problematiſch aufſtellen und deſſen wirkliche Gültigkeit und Anwendbarkeit für jetzt noch unentſchieden laſſen, iſt der allgemeingültige Gegenſtand eines unintereſſirten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfniſſes und des Geſetzes gleich unabhängig, frei und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig iſt. Das Uebermaaß des Individuellen führt alſo von ſelbſt zum Objectiven, das Intereſſante iſt die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Dichtkunſt kann wiederum kein andres ſein, als das höchſte Schöne, als ein Erſtes und Letztes von objectiver künſtleriſcher Vollkommenheit.

In dieſem zweiten Berührungspunkte treffen von neuem die

verſchiedenen Ströme, in die ſich die moderne Dichtkunſt ſeit ihrem Urſprunge ſpaltete, alle zuſammen. Die Künſtlichkeit ihrer Bildung enthielt den Grund ihrer Eigenſchaften, und wenn die Richtung und das Ziel ihrer Laufbahn den Zweck ihrer Beſtrebungen begreiflich macht, ſo wird der Sinn ihrer ganzen Entwicklung vollſtändig erklärt, und unſre Frage beantwortet ſein.

Die Herrſchaft des Intereſſanten iſt durchaus nur eine vorübergehende Kriſe der Kunſtbildung; denn ſie muß ſich endlich ſelbſt vernichten. Doch ſind die zwei Kataſtrophen, unter denen ſie zu wählen hat, von ſehr verſchiedner Art. Geht die Richtung mehr auf das, was eine entſchiedne, heftige, ſchnelle Wirkung hervorbringt in der Kunſt, ſo wird der Kunſtſinn, der vorigen Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und ſchärfere begehren. Er wird ſchnell genug aus den von Natur heftigen Reizen, immer neue ſuchend, zu den ganz widernatürlichen hinübergehen. Das ſtechend Reizende iſt, was eine ſtumpfgewordne Empfindung krampfhaft aufregt; das bloß auffallend Ungeheure iſt ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dieß ſind die Vorboten des nahen Todes; das Schlaffe iſt die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das widernatürlich Ueberſpannte, ſei es abentheuerlich, oder gräßlich, die letzte Zuckung des erſterbenden Kunſtſinns; und ſelbſt zu dem Ekelhaften wird die an ſich ſelbſt irre gewordne Dichtung dann ihre Zuflucht nehmen. Das Widernatürliche hat drei Unterarten: was die Einbildungskraft überſchreitet und den Geiſt verwirrt, oder das Abentheuerliche; was die Sinne empört, das Ekelhafte; und was das Gefühl peinigt und martert, das Gräßliche. Dieſe natürliche Entwicklung des Intereſſanten in ſeiner Entartung erklärt ſehr befriedigend den verſchiedenen Gang der beſſern und gemeinen Kunſt. Wenn hingegen philoſophiſcher Gehalt in der Tendenz des Kunſtſinns das Uebergewicht hat, und die Natur ſtark genug iſt, auch den heftigſten Erſchütterungen nicht zu unterliegen; ſo wird die ſtrebende Kraft, nachdem ſie ſich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Intereſſanten erſchöpft hat, ſich gewaltſam ermannen, und zu Verſuchen des Objectiven in der Darſtellung des Schönen übergehen. *Daher iſt der ächte* Kunſtſinn in unſerm Zeitalter weder

ein Geſchenk der Natur, noch eine Frucht der Bildung allein, ſondern nur unter der Bedingung großer ſittlicher Kraft und feſter Selbſtſtändigkeit möglich.

Die erhabne Beſtimmung der neuern Dichtkunſt iſt alſo nichts Geringeres als das höchſte Ziel jeder möglichen Poeſie, das Größte, was von der Darſtellung gefordert werden, und wornach ſie ſtreben kann. Das unbedingt Höchſte kann aber nie ganz erreicht werden. Das äußerſte, was die ſtrebende Kraft vermag, iſt: ſich dieſem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern. Und auch dieſe endloſe Annäherung ſcheint nicht ohne innere Widerſprüche zu ſein, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunſt zur ächten, vom verderbten Sinne zu einem richtigen, ſcheint nur ein plötzlicher Sprung ſein zu können, der ſich mit dem ſteten Fortſchreiten, durch welches ſich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt. Denn das objective Schöne iſt unveränderlich und beharrlich; wo alſo immer die Kunſt und der Kunſtſinn jenes Objective in der Darſtellung des Schönen erfaſſen, da würde die künſtleriſche Bildung gleich bleibend und für immer feſtgeſtellt ſein. Ein unbedingter und vollkommener Stillſtand der Kunſtbildung aber läßt ſich gar nicht denken. Die neuere Poeſie wird ſich alſo immer verändern. Kann ſie ſich aber nicht eben ſo wohl wiederum rückwärts von dem Ziele entfernen? Kann ſie dieß nicht auch dann noch, wenn ſie ſchon eine beſſere Richtung genommen hätte? Sind alſo nicht alle abſichtlichen Bemühungen nach dieſem Ziele der Kunſt, wenn es auch von dem Verſtande ganz richtig aufgefaßt worden, fruchtlos? Schon im Einzelnen iſt ja das Schöne eine Gunſt der Natur. Wie viel mehr wird es in der Maſſe immer von einem einzigen Zuſammenfluß ſeltner Umſtände abhängen, welchen der Menſch nicht einmahl zu lenken, geſchweige denn hervorzubringen vermag? Ueberhaupt können die Anſprüche an die Selbſtthätigkeit der Maſſe, ſo ſcheint es, nie mäßig genug ſein. Ihre Bildung, ihre Fortſchritte und ihr endliches Gelingen bleiben nach einem traurigen aber allgemeinen Verhängniſſe mehrentheils dem Zufall überlaſſen.

Alle beſſere Menſchen haſſen den Zufall und ſein Gefolge *in jeder Geſtalt.* Jene große Aufgabe des Schickſals muß gleichſam

ein mächtiges Aufgebot der Aufmerkſamkeit und Thätigkeit für alle die ſein, welche die Kunſt und ihre hohe Beſtimmung intereſſirt. Mag die Hoffnung noch ſo gering, die Auflöſung noch ſo ſchwer ſein; der Verſuch iſt nothwendig! Wer hier gleichgültig oder träge bleibt, dem liegt nichts an der Würde der Kunſt und der Menſchheit. Was hilft die Höhe der Bildung ohne eine feſte Grundlage? Was Kraft ohne eine ſichre Richtung, ohne Ebenmaaß und Gleichgewicht? Was ein Chaos einzelner ſchöner, aber verworren durch einander wirkender Elemente ohne eine vollſtändige Schönheit, welche in geiſtiger Klarheit rein aufgefaßt und vollendet wäre? Nur die gewiſſe Ausſicht auf eine günſtige Wendung der Zukunft könnte uns über den jetzigen Zuſtand der Kunſtbildung befriedigen und beruhigen.

Wahr iſts, der Gang der modernen Bildung, der Geiſt unſres Zeitalters und der deutſche Nationalcharakter insbeſondre ſcheinen der Poeſie nicht ſehr günſtig! „Wie ſchönheitswidrig ſind doch, könnte man vielleicht ſagen, alle unſre Einrichtungen und Verfaſſungen; wie unkünſtleriſch alle Gebräuche, die ganze Lebensart der Modernen! Ueberall herrſcht ſchwerfällige Formalität ohne Leben und Geiſt, leidenſchaftliche Verwirrung und häßlicher Streit. Umſonſt ſucht der Blick hier eine freie Fülle, eine leichte Einheit. Heißt es die edle Kraft der deutſchen Vorväter verkennen, wenn man Zweifel hegt, ob ſie alle gleich geborne Künſtler waren? Oder war etwa auch die finſtre Scholaſtik der Mönche dem Schönen günſtig? Tauſend Beweiſe rufen uns einſtimmig zu: Proſa iſt die eigentliche Natur der Modernen. Früherhin iſt in der neuern Poeſie doch wenigſtens jugendlich friſche Heldenkraft und ein reiches Leben der liebevollen Fantaſie. Bald aber wurde die Kunſt das gelehrte Spielwerk eitler Virtuoſen. Die Lebenskraft jener ritterlichen Heldenzeit war nun verloſchen, der Geiſt entflohen; nur der Nachhall des ehemahligen Sinnes blieb zurück. Was iſt die Poeſie der ſpätern Zeit, als ein Chaos aus dürftigen Bruchſtücken der romantiſchen Dichtung, und aus ohnmächtigen Verſuchen einer unerreichbaren idealiſchen Vollkommenheit, welche ſich mit wächſernen Flügeln in grader Richtung gen Himmel ſchwingen, *und aus verunglückten Nachahmungen* mißverſtandner Muſter?

So waren auch die ersten Versuche neugriechischer Kunstgebäude in dem christlichen Abendlande aus schönen Fragmenten einer kunstreicheren Vorwelt noch sehr unförmlich zusammengesetzt. So fertigt oft noch jetzt der nordische Kunstschüler mit eisernem Fleiß mühsam nach der Antike seine steinernen Gemählde!"

„Die Menschheit blühte nur einmahl und nicht wieder; diese Blüthe war die schöne Kunst. Im herben Winter läßt sich nun kein künstlicher Frühling wieder erzwingen. Der allgemeine Geist des Zeitalters ist überdem eine ganz aufgelöste Erschlaffung und Sittenlosigkeit. Ihr seid und denkt schlecht, und wollt schön darstellen und scheinen? Euer Innres ist wurmstichig und euer Aeußeres soll rein sein! Widersinniges Beginnen! Wo der Charakter entmannt ist, wo es keine eigentliche sittliche Bildung giebt, da sinkt die Kunst natürlich zu einem niedrigen Kitzel zerflossener Ueppigkeit herab. Am hoffnungslosesten ist das Loos der Deutschen Poesie! Unter den Engländern und Franzosen haben doch wenigstens die Darstellungen des geselligen Lebens ursprüngliche Wahrheit, eigne Bestandheit, lebendigen Sinn und ächte Bedeutung. Der Deutsche hingegen kann nicht darstellen, was er gar nicht hat; wenn er es versucht, fällt er in überspannte Träumereien oder in Frost. Zwar entfernt auch den Engländer die eckichte Ungeschliffenheit, der stumpfe Trübsinn, die eiserne Hartnäckigkeit; den Franzosen die flache Heftigkeit, der seichte Ungestüm, die abgeschliffne Leerheit ihres einseitigen Nationalcharakters weit genug vom vollkommnen Schönen. Den charakterlosen Deutschen macht aber die kleinliche Umständlichkeit, die verworrne Schwerfälligkeit, die uralte, bedächtliche Langsamkeit seines Geistes zu den leichten Spielen der freien Kunst vollends ganz unfähig. Einzelne Ausnahmen beweisen nichts für das Ganze. Giebt es auch in Deutschland hie und da Sinn und Gefühl für das Schöne in der Kunst; so gab es auch noch unter dem Nero Römer."

In solchen und noch schwärzern historischen Nachtstücken, schildert man mit Farben der Unterwelt, zwar nicht ohne feierliches Pathos im Vortrag, aber eigentlich leichtsinnig genug, den Geist großer Völker und eines merkwürdigen Zeitalters. Jeder einzelne *Zug dieser Darstellung* kann wahr sein, oder doch etwas Wahres

enthalten; wenn aber die Züge nicht vollständig sind, wenn der Zusammenhang fehlt, so ist das Ganze dennoch falsch. So ist die höchste künstlerische Erschlaffung, in dem Zusammenhange unseres Zeitalters, nach allem, was vorangegangen ist, eher als ein günstiges Symptom von der vorübergehenden wohlthätigen Krisis des Interessanten zu betrachten, welcher nur die schwache Natur unterliegt. Diese Erschlaffung entspringt aus dem gewaltsamsten oft überspannten Streben; daher steht so oft die größte Kraft dicht neben ihr. Der Fall ist natürlich der Höhe, die Erschlaffung der Anspannung gleich. Die Sittenlosigkeit mag von der Masse wahr sein; doch würde sie die Fortschritte des Kunstsinnes schwerlich hemmen, welche der sittlichen Bildung leicht zuvoreilen können. Der Kunstsinn ist ungleich freier von äußrer Gewalt und von verderblicher Ansteckung; die sittliche Bildung auch der Einzelnen wird durch die verführerische Gewalt der Masse viel leichter fortgerissen, durch allgemeinherrschende Vorurtheile erstickt, durch äußre Einrichtungen jeder Art gefesselt. Es kann auch nicht von einem glücklichen Nationalcharakter allein abhängen, ob die Poesie der Neuern ihre hohe Bestimmung erreichen werde oder nicht; denn ihre Bildung ist eine künstliche. Der höhere Kunstsinn der modernen Zeit soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbstständige Werk ihrer Freiheit sein. Wenn nur Kraft da ist, so wird es der Kunst endlich gelingen können, die Einseitigkeit derselben zu berichtigen und die höchste Gunst der Natur zu ersetzen. An künstlerischer Kraft fehlt es aber den Modernen nicht, wenn dieser gleich noch eine weise Führung mangelt. Gewiß, die poetische Anlage der Neuern ließe sich wohl in Schutz nehmen. Oder ist die Natur auch gegen die Italiener karg gewesen? Es sind bei den Deutschen noch Erinnerungen übrig, daß der deutsche Kunstsinn später erst zu einer höhern Ausbildung gelangte. So weit sie die andern gebildeten Nationen Europa's im Einzelnen übertreffen, so weit stehen sie in der Masse gegen dieselben zurück. Anspruchslose Erfindsamkeit und bescheidne Kraft aber sind ursprüngliche charakteristische Züge dieser Nation, welche sich so oft selbst verkannt hat. Die verrufene *deutsche Nachahmungssucht* mag hier und da wirklich den Spott

verdienen, mit dem man sie zu brandmarken pflegt. Im Ganzen aber ist Vielseitigkeit ein ächter Fortschritt der künstlerischen Bildung, und ein naher Vorbote der Allgemeingültigkeit, im Gebiethe der Darstellung, oder des mehr sich entwickelnden Sinns für das objective Schöne. Die sogenannte Charakterlosigkeit der Deutschen ist also dem manierirten Wesen und anscheinenden Charakter der andern Nationen weit vorzuziehen, und erst, wenn die nationale Einseitigkeit ihrer Kunstbildung mehr verwischt, und berichtigt sein wird, können sie sich zu der höhern Stufe jener Vielseitigkeit erheben.

Der Charakter der künstlerischen Bildung unsres Zeitalters und unsrer Nation verräth sich und kündigt sich selbst an durch eine merkwürdige und große Erscheinung. Göthe's Poesie ist die Morgenröthe ächter Kunst und reiner Schönheit. Die sinnliche Stärke, welche ein Zeitalter, ein Volk mit sich fortreißt, war der kleinste Vorzug mit dem schon der Jüngling auftrat. Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichthum des Shakespeare verglichen werden. Ja, wenn der Faust vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den Hamlet, das Meisterstück des Engländers, mit welchem er einen ähnlichen Zweck zu haben scheint, noch weit übertreffen. Was dort nur Schicksal, Begebenheit, Schwäche ist; das ist hier Gemüth, Handlung, Kraft. Hamlets Stimmung und Richtung nähmlich ist mehr nur ein Resultat seiner äußern Lage; Fausts ähnliche Richtung ist ursprünglicher Charakter und wesentliche Denkart. Die Vielseitigkeit des darstellenden Vermögens dieses Dichters ist so gränzenlos, daß man ihn den Proteus unter den Künstlern nennen, und diesem Meergotte gleich stellen könnte, von dem es heißt:

„Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne;
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht als Baum in den Wolken."

Man kann daher den mystischen Ausdruck der an sich nicht unrichtigen Wahrnehmung allenfalls verzeihen, wenn einige Liebhaber ihm eine gewisse poetische Allmacht beilegen, welcher nichts unmöglich sei, und wenn sie sich in scharfsinnigen Abhandlungen *über seine Einzigkeit* erschöpfen.

Mir ſcheint es jedoch, daß dieſer falſche und unächt erkünſtelte Myſticismus im Gebiethe des Schönen den richtigen Geſichtspunkt verfehle; und daß man Göthe'n eigentlich ſehr verkennt, wenn man ihn auf dieſe Weiſe in einen deutſchen Shakeſpeare umwandelt. In der charakteriſtiſchen Kunſt und Wahrheit wird der Engländer in ſeiner großen Manier wohl allerdings immer den Vorzug behaupten. Das Ziel des Deutſchen aber iſt das Objective; das Schöne iſt der wahre Maaßſtab, ſeine liebenswürdige Dichtung zu würdigen. Was kann reizender ſein, als die leichte Fröhlichkeit, die ruhige Heiterkeit ſeiner Stimmung? Die reine Beſtimmtheit, die zarte Weichheit ſeiner Umriſſe? Hier iſt nicht bloß Kraft, ſondern auch Ebenmaaß und Gleichgewicht! Die Grazien ſelbſt verriethen ihrem Lieblinge das Geheimniß einer ſchönen Stellung. Durch einen wohlthätigen Wechſel von Ruhe und Bewegung weiß er das reizendſte Leben über das Ganze gleichmäßig zu verbreiten, und in einfachen Maſſen ordnet ſich die freie Fülle von ſelbſt zu einer leichten Einheit.

Er ſteht in der Mitte zwiſchen dem Intereſſanten und dem Schönen, zwiſchen einer bloß merkwürdigen Geiſtesmanier und dem wahren Kunſt-Styl, oder dem Objectiven in der Darſtellung. Es darf uns daher nicht befremden, daß in einigen wenigen Werken ſeine eigne Eigenthümlichkeit noch zu laut wird, daß er in vielen andern ſich nach Laune verwandelt, und fremde Manier annimmt. Dieß ſind gleichſam übriggebliebene Erinnerungen an die Epoche des Charakteriſtiſchen und Eigenthümlichen. Und doch weiß er, ſo weit dieſes möglich iſt, ſelbſt in die Manier eine Art von objectiver Gleichmäßigkeit und allgemeiner Bedeutung zu bringen. So gefällt er ſich auch zu Zeiten in geringfügigem Stoff, der hie und da ſo dünne und gleichgültig wird, als ginge er ernſtlich damit um, wie es ein leeres Denken ohne Inhalt giebt, eben ſo auch ganz reine Gedichte ohne allen Stoff hervorzubringen. In dieſen Werken iſt der Trieb des Schönen gleichſam müſſig; ſie ſind ein reines Produkt des Darſtellungstriebes allein. Faſt könnte es ſcheinen, als ſei die objective Haltung ſeiner Kunſt nicht angeborne Gabe allein, ſondern auch Frucht der Bildung; die *Schönheit ſeiner Werke* hingegen eine unwillkührliche Zugabe

seiner ursprünglichen Natur. Er ist im Fröhlichen wie im Rührenden immer reizend; so oft er will, schön; seltner erhaben. Seine rührende Kraft streift hie und da, aus ungestümer Heftigkeit an das Bittre und Empörende, oder aus mildernder Schwächung an das Matte. Gewöhnlich aber ist hinreissende Kraft mit weiser Schonung aufs glücklichste vereinigt. Wo er ganz frei von Manier ist, da ist seine Darstellung wie die ruhige und heitre Ansicht eines höhern Geistes, der keine Schwäche theilt, und durch kein Leiden gestört wird, sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hinstellt. Wo er ganz Er selbst ist, da ist der Geist seiner reizenden Dichtung liebliche Fülle und hinreißende Anmuth.

Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Bildungsstufe der Poesie. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objective möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei. Das Objective ist hier wirklich schon erreicht, und da die nothwendige Gewalt des Instincts, jede stärkere Dichterkraft, die sich nicht selbst aufreibt, aus der Krise des Interessanten zu eben diesem Ziele hinführen muß; so muß die Idee des Schönen mehr und mehr allgemeiner, sie muß öffentlich anerkannt, und durchgängig herrschend werden. Dann hat die Kunstbildung den entscheidenden Punkt erreicht, wo sie sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußre Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten, oder etwa durch eine materielle Zerstörung und Naturkatastrophe mit vernichtet werden kann. Ich meine die große moralische Entwicklungsstufe, durch welche die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal, in der Bildung endlich ein entschiedenes Uebergewicht über die Natur bekommt. Dieses geschieht in dem wichtigen und entscheidenden Zeitmoment, wenn auch im bewegenden Princip, in der Kraft der Masse, die Selbstthätigkeit herrschend wird; denn das lenkende Princip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbstthätig. Nach jener Wiedergeburt wird nicht nur der Gang der Bildung, die Richtung der künstlerischen Kraft, die *Anordnung* der ganzen Masse des gemeinschaftlichen Produkts, *nach dem Zwecke* und dem Gesetze der Menschheit sich bestimmen;

sondern auch in der vorhandnen Kraft und Masse der Bildung selbst wird das Menschliche das Uebergewicht haben. Wenn das feindliche Element, welches dem Geiste in dem Kampfe seiner Entwicklung überall hemmend entgegentritt, nicht etwa Verstärkung bekommt, wie durch eine äußre Naturkatastrophe, die freilich alle Kunstbildung und Geistescultur mit einem Streich vernichten könnte; so kann die Menschheit in ihrer Entwicklung nun ungestört fortschreiten. Die künstliche Bildung wird und kann dann wenigstens nicht mehr so wie die natürliche, in sich selbst zurücksinken. Es ist auch kein Wunder, daß die Freiheit in jenem harten Kampf endlich den Sieg davon trägt, wenn gleich die Ueberlegenheit der Natur im Anfange der Bildung noch so groß sein mag. Denn die Kraft des Menschen wächst mit verdoppelter Progression, indem jeder Fortschritt nicht nur größere Kräfte gewährt, sondern auch neue Mittel zu fernern Fortschritten an die Hand giebt. Der lenkende Verstand mag sich, so lange er unerfahren ist, noch so oft selbst schaden; es muß eine Zeit kommen, wo er alle seine Fehler reichlich ersetzen wird. Die blinde Uebermacht muß endlich dem verständigen Gegner unterliegen. Nichts ist überhaupt so einleuchtend als die Theorie von der immer fortschreitenden Entwicklung. Der reine Satz der Vernunft von der nothwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit ist ohne alle Schwierigkeit. Nur die Anwendung auf die Geschichte kann die schlimmsten Mißverständnisse veranlassen, wenn der Blick fehlt, den eigentlichen Punkt zu treffen, den rechten Moment wahrzunehmen, und das Ganze zu übersehen. Es ist immer schwer, oft unmöglich, das verworrne Gewebe der Erfahrung in seine einfachen Fäden aufzulösen, die gegenwärtige Stufe der Bildung richtig zu würdigen, die nächstkommende glücklich zu errathen.

Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen die in ihr herrschenden Begriffe. Der Einfluß derselben ist also unendlich wichtig, ja entscheidend. Wie es in der jetzigen modernern Welt nur wenige Bruchstücke ächter sittlicher Größe und Bildung giebt, moralische Vorurtheile aber statt großer und *guter Gesinnungen allgemein* herrschen; so giebt es auch künstle-

rische Vorurtheile, welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet, und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte. Der allmählige und langsame Stufengang der Entwicklung des Verstandes führt nothwendiger Weise einseitige Meinungen mit sich. Diese enthalten zwar einzelne Züge der Wahrheit; aber die Züge sind unvollständig und aus ihrem eigentlichen Zusammenhange herausgerissen, und dadurch der Gesichtspunkt verrückt, das Ganze zerstört. Solche Vorurtheile sind zuweilen zu ihrer Zeit gewissermaßen nützlich, und haben eine lokale Zweckmäßigkeit. So wurde durch den orthodoxen Glauben, daß es eine Wissenschaft gebe, die allein zureichend sei, schöne Werke zu verfertigen, doch das Streben nach dem Objectiven in der Kunst aufrecht und standhaft erhalten; und das System der genialischen Regellosigkeit diente wenigstens dazu, den Despotismus einer ganz einseitigen und ungenügenden Kunst-Theorie zu entkräften. Gefährlicher und schlechthin verwerflich sind aber andre Vorurtheile im Gebiethe der Kunst, welche die fernere Entwicklung derselben selbst hemmen. Es ist die heiligste Pflicht aller Freunde der Kunst, solche Irrthümer, welche der natürlichen Freiheit schmeicheln, und die Selbstkraft lähmen, indem sie die Hoffnungen der Kunst als unmöglich, die Bestrebungen derselben als fruchtlos darstellen, ohne Schonung zu bekämpfen, ja wo möglich ganz zu vertilgen.

So denken viele: „Schöne Kunst sei gar nicht das Eigenthum der ganzen Menschheit; am wenigsten eine Frucht künstlicher Bildung. Sie sei die unwillkührliche Ergießung einer günstigen Natur; die lokale Frucht des glücklichsten Klima; eine vorübergehende Epoche, und bald entschwindende Blüthe, gleichsam der kurze Frühling der Menschheit. Da sei schon die Wirklichkeit selbst edel, schön und reizend, und die gemeinste Volkssage ohne alle künstliche Zubereitung bezaubernde Poesie. Jene frische Blüthe der jugendlichen Fantasie, jene mächtige und schnelle Beweglichkeit, jene höhere Gesundheit des Gefühls könne nicht erkünstelt, und einmahl zerrüttet, nie wieder geheilt werden. Am wenigsten unter der nordischen Herbigkeit eines trüben Himmels, dem ertödtenden Druck einer mecha-

niſchen Lebenseinrichtung, dem Herzensfroſt gelehrter Vielwiſſerei."

Vielleicht kann dieß unter manchen Einſchränkungen, wenigſtens für einen Theil der bildenden Kunſt gelten. Es ſcheint in der That, daß für die hohen Schönheitsformen der Geſtalten in der Sculptur, der Mangel einer glücklichen Organiſation, und eines günſtigen Klima's weder durch einen gewaltſamen Schwung der Freiheit, noch durch die höchſte Bildung erſetzt werden könne. Und doch giebt es auch hier glänzende Ausnahmen, und viele Einſchränkungen. Mit Unrecht und gegen alle Erfahrung dehnt man dieß aber auch auf die Poeſie aus. Wie viel große Barden und glückliche Dichter gab es nicht unter allen Zonen, deren urſprüngliche Feuerkraft durch die ausgeſuchteſte Unterdrückung nicht erſtickt werden konnte? Die Poeſie iſt eine univerſelle Kunſt; denn ihr Organ, die Muſik der Rede, iſt durchaus geiſtiger Art, und die Wurzel, aus der ſie hervorgeht und in welcher ſie wirkt, die Fantaſie, iſt ſchon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerm Einfluß. Poeſie und Sinn für Poeſie iſt daher weit leichter und ſchneller der Entartung fähig, wie der plaſtiſche Kunſtſinn für das Schöne in der Sculptur, und die edle Form in der materiellen Geſtalt; iſt dagegen aber auch einer gränzenloſen Vervollkommnung fähig, und kann leichter aus der tiefſten Verderbniß durch eine geiſtige Wiedergeburt neu hergeſtellt werden. Allerdings iſt die friſche Blüthe der jugendlichen Fantaſie ein köſtliches Geſchenk der Natur und zugleich das flüchtigſte. Schon durch einen einzigen giftigen Hauch entfärbt ſich das zarte Colorit der Unſchuld, und welkend ſenkt die ſchöne Blume ihr Haupt. Aber auch dann, wenn die Fantaſie ſchon lange durch Vielwiſſerei erdrückt und abgeſtumpft, durch Wolluſt erſchlafft und zerrüttet worden iſt, kann ſie ſich durch einen Schwung der Freiheit und durch ächte Bildung von neuem emporſchwingen, und allmählig wieder vervollkommnen. Ueberhaupt iſt die moraliſche Heilkraft der menſchlichen Natur wunderbar ſtark, und dem ſonderbaren organiſchen Vermögen einiger Thierarten nicht ganz unähnlich, deren zähe Lebenskraft auch entrißne Glieder *wieder erſetzt und nachtreibt.* Die jugendliche Stärke, das Feuer,

ſelbſt die ſchnelle Beweglichkeit kann die Fantaſie völlig wieder erreichen; nur das friſche Colorit, der romantiſche Duft jenes erſten Frühlings kehrt im alternden Herbſt nicht leicht zurück.

Sehr allgemein verbreitet iſt ein andres Vorurtheil, welches der ſchönen Kunſt ſogar alles ſelbſtſtändige Daſein, alle eigenthümliche Beſtandheit völlig abſpricht, und ihre weſentliche Verſchiedenheit ganz läugnet. Wenn die rechten Vernunftmenſchen unſerer Zeit ihre Geſinnung offen ausſprechen wollten, ſo würden ſich wohl viele Stimmen erheben: „Die Poeſie ſei nichts andres als die ſinnbildliche Kinderſprache der jugendlichen Menſchheit, nur Vorübung der Wiſſenſchaft, Hülle der Erkenntniß, eine überflüßige Zugabe des weſentlich Guten und Nützlichen. Je höher die Geiſtescultur ſteige, deſto unermeßlicher verbreite ſich das Gebieth der deutlichen Erkenntniß; das eigentliche Gebieth der Darſtellung, die Dämmerung, ſchrumpfe dann vor dem einbrechenden Licht immer enger zuſammen. Der helle Mittag der Aufklärung ſei nun da; die Poeſie, dieſe artige Kinderei, ſei für unſer Jahrhundert der vollendeten Vernunft nicht mehr anſtändig. Es ſei endlich einmahl Zeit damit aufzuhören."

Auf dieſe Weiſe hat man ſchon oft einen einzelnen Beſtandtheil der ſchönen Kunſt, einen vorübergehenden Zuſtand derſelben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Weſen ſelbſt verwechſelt. So lange die menſchliche Natur beſteht, wird der Trieb zur Darſtellung ſich regen, und die Forderung des Schönen in ihr laut werden. Dieſe nothwendige Anlage des Menſchen, welche, ſobald ſie ſich frei entwickeln darf, ſchöne Kunſt erzeugen muß, iſt ewig. Die Kunſt iſt eine ganz eigenthümliche Thätigkeit des menſchlichen Gemüths, welche durch ewige Gränzen von jeder andern geſchieden iſt. Alles menſchliche Thun und Leiden iſt ein gemeinſchaftliches Wechſelwirken des Geiſtes und der Natur. Nun muß entweder die Natur oder der Geiſt den letzten Grund des Daſeins eines gemeinſchaftlichen einzelnen Produkts enthalten, oder den erſten beſtimmenden Stoß zu deſſen Hervorbringung geben. Im erſten Fall iſt das Reſultat Erkenntniß. Die Beſchaffenheit des rohen Stoffs beſtimmt den Charakter der aufgefaßten Mannichfaltigkeit, und veranlaßt den Geiſt, dieſe

Mannichfaltigkeit zu einer bestimmten Einheit zu verknüpfen, und in einer bestimmten Richtung die Verknüpfung fortzusetzen, und zur Vollständigkeit zu ergänzen. Erkenntniß ist eine Wirkung der Natur im Geiste. Im zweiten Fall hingegen muß das freie Vermögen sich selbst eine bestimmte Richtung geben, und das Wesen der gewählten Einheit bestimmt die Beschaffenheit der zu wählenden Mannichfaltigkeit, die jenem Zwecke gemäß gewählt, geordnet und wo möglich gebildet wird. Das Produkt ist ein Kunstwerk und eine Wirkung des Geistes in der Natur. Zur darstellenden Kunst gehört jede Ausführung eines ewigen menschlichen Zwecks im Stoff der äußern mit dem Menschen nur mittelbar verbundnen Natur. Es ist nicht zu besorgen, daß dieser Stoff jemahls ausgehen, oder daß die ewigen Zwecke je aufhören werden, Zwecke des Menschen zu sein. Nicht weniger ist die Schönheit durch ewige Gränzen von allen übrigen Theilen der menschlichen Bestimmung geschieden. Die reine Menschheit, worunter hier die vollständige Bestimmung der menschlichen Gattung verstanden wird, ist nur eine und dieselbe, und an sich ohne alle Theile und Abtheilung. In ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit aber theilt sie sich nach der ewigen Verschiedenheit der ursprünglichen Vermögen und Zustände, und nach den besondern Mitteln und Werkzeugen, welche diese voraussetzen und erfordern, in mehrere Richtungen. Wenn ich hier voraussetzen darf, daß das Gefühlsvermögen vom Vorstellungsvermögen und Begehrungsvermögen wesentlich verschieden sei; daß ein mittlerer Zustand zwischen dem Zwange des Gesetzes und des Bedürfnisses, ein Zustand des freien Spiels, und der bestimmungslosen Bestimmbarkeit in der menschlichen Natur selbst gegründet und ebenso nothwendig sei, wie der Zustand gehorsamer Arbeit und beschränkter Bestimmtheit; so ist auch die Schönheit eine dieser Richtungen und von ihrer Gattung, der ganzen Menschheit, wie von ihren Nebenarten, den übrigen ursprünglichen Bestandtheilen der menschlichen Aufgabe, wesentlich verschieden.

Aber nicht bloß die Anlage zur Kunst und das Gebot der Schönheit sind nach der Natur und nach der Idee des Menschen *nothwendig; auch die* Organe der schönen Kunst versprechen

Dauer. Es darf doch wohl nicht erſt erwieſen werden, daß der Schein ein unzertrennlicher Gefährte des Menſchen ſei? Den Schein der Schwäche, des Irrthums, des Bedürfniſſes mag das Licht der wahren Aufklärung und der gründlichen Wiſſenſchaft immerhin zerſtören; der freie Schein der ſpielenden Einbildungskraft kann darunter nicht leiden. Nur muß man der allgemeinen Forderung der Darſtellung und Erſcheinung nicht eine einzelne und beſondere Art der Bildlichkeit unterſchieben; oder die gewaltſamen Ausbrüche der furchtbaren Leidenſchaften wilder Naturmenſchen mit dem Weſen der Poeſie verwechſeln. Allerdings iſt es ſehr natürlich und begreiflich, daß auf einer gewiſſen mittleren Höhe der künſtlichen Bildung, Grübelei und Vielwiſſerei jene leichten Spiele der Einbildungskraft, lähme und erdrücke, Verfeinerung und Verzärtelung das wahre Gefühl abſchleife und ſchwäche. Durch den Zwang einer noch unvollkommnen Kunſt und Bildung wird die Kraft des Triebes abgeſtumpft, ſeine Regſamkeit gefeſſelt, ſeine einfache Bewegung zerſtreut und verwirrt. Die Sinnlichkeit und der Geiſt ſind aber im Menſchen ſo innig verwebt, daß ihre Entwicklung zwar wohl in vorübergehenden Stufen, aber auch nur in dieſen auseinander gehen kann. In der Maſſe des Ganzen aber werden ſie mehrentheils gleichen Schritt halten, und der vernachläßigte Theil wird über kurz oder lang das Verſäumte nachhohlen. Es hat in der That den größten Anſchein, daß der Menſch mit der wachſenden Höhe wahrer Geiſtesbildung auch an Stärke und Reizbarkeit des Gefühls, als der ächten Lebenskraft und Seele der Kunſt, eher gewinne als verliere.

Unbegreiflich ſcheint es, wie man ſich habe überreden können, die Italieniſche und Franzöſiſche Dichtkunſt, und wohl gar auch die Engländiſche und Deutſche haben ihr goldnes Zeitalter ſchon gehabt. Man mißbrauchte dieſen Nahmen ſo ſehr, daß eine fürſtliche Protection, eine Zahl berühmter Nahmen, ein gewiſſer Eifer des Publikums, und allenfalls ein höchſter Gipfel in einer Nebenſache hinlängliche Anſprüche dazu ſchienen. Nur war dabei ſchlimm, daß für das unglückliche ſilberne, eiſerne und bleierne Jahrhundert nichts übrig blieb, als das traurige Loos, jenen

ewigen Urbildern aus allen Kräften vergeblich nachzuſtreben. Wie kann vom vollkommnen Styl da auch nur die Frage ſein, wo es eigentlich gar keinen Styl, ſondern nur Manier giebt? Im ſtrengſten Sinne des Worts hat auch nicht ein einziges modernes Kunſtwerk, geſchweige denn ein ganzes Zeitalter der Poeſie den Gipfel künſtleriſcher Vollendung erreicht. Die ſtillſchweigende Vorausſetzung, welche bei jener falſchen Anſicht von eingebildeten goldnen Zeitaltern zum Grunde lag, war: daß es nun einmahl unabänderlich und überall die Beſtimmung der Kunſtbildung ſei, wie eine Pflanze oder ein Thier zu entſtehen, allmählig ſich zu entwickeln, dann zu reifen, wieder zu ſinken, und endlich unterzugehen, und im ewigen Kreislauf immer endlich dahin zurückzukehren, von wo ihr Weg zuerſt ausging. Dieſe Vorausſetzung beruht aber auf einem bloßen Mißverſtändniſſe, auf deſſen tiefliegenden Quell wir in der Folge ſtoßen werden.

Bei der Entwicklung einer ſo reichhaltig großen und künſtlich zuſammengeſetzten Geſchichtsmaſſe, wie das Europäiſche Völkerſyſtem, darf ein theilweiſer Stillſtand, oder hie und da ein ſcheinbarer Rückgang der Bildung nicht außerordentlich ſcheinen. Doch iſt wahrſcheinlich auch da, wo man ſchon gewiß glaubt, die Kataſtrophe ſei vorüber, und die künſtleriſche Kraft auf immer erloſchen, das Drama der geiſtigen Entwicklung bei weitem noch nicht geendigt. Vielmehr ſcheint die individuelle Kraft da wie ein Feuer unter der Aſche zu glimmen, und nur den günſtigen Augenblick zu erwarten, um in eine helle Flamme aufzulodern. Es iſt wahrhaft wunderbar, wie in unſerm Zeitalter das Bedürfniß des Objectiven ſich allenthalben regt; wie auch der Glaube an das Schöne wieder erwacht, und unzweideutige Symptome den herannahenden beſſern Kunſtſinn verkündigen. Der Augenblick ſcheint in der That für eine Revolution in der Kunſt reif zu ſein, durch welche das Objective und Schöne in der künſtleriſchen Bildung der Modernen herrſchend werden könnten. Nur geſchieht freilich nichts Großes von ſelbſt, ohne Kraft und Entſchluß! Es würde ein ſich ſelbſt beſtrafender Irrthum ſein, wenn man nun die Hände in den Schooß legen und ſich überreden wollte, der Kunſtſinn des Zeitalters bedürfe gar keiner weſentlichen Verbeſſerung mehr. So lange

das objective Schöne nicht allgemein herrschend ist im Style der Kunst, leuchtet dieß Bedürfniß von selbst ein. Die Herrschaft des Interessanten, oder Charakteristischen im Inhalt und einer eigenthümlichen geistreichen oder anziehenden Manier in der Behandlung, bildet ein durchaus fremdartiges Kunstgesetz in der schönen Poesie. So wie in der chaotisch verworrnen Masse der modernen Dichtkunst alle Elemente der schönen Kunst vorhanden sind, so finden sich in ihr auch alle selbst die entgegengesetzten Arten des künstlerischen Verderbens, Rohigkeit neben Künstelei, kraftlose Dürftigkeit neben gesetzlosem Frevel. Ich habe mich schon wider die Behauptung eines gänzlichen Unvermögens, einer rettungslosen Entartung ausdrücklich erklärt, und die Höhe der Kunstbildung, die Stärke der Dichterkraft unsers Zeitalters anerkannt. Nur die ächte Richtung, die richtige Stimmung fehlt; und nur durch sie und mit ihnen wird jede einzelne Trefflichkeit, welche außer ihrem wahren Zusammenhange sehr leicht äußerst schädlich werden kann, ihren vollen Werth, und ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Dazu bedarf es einer völligen Umgestaltung, eines totalen Umschwunges, einer allgemeinen Wiedergeburt im Gebiethe der Kunst und des Schönen.

Die Kunstbildung nähmlich ist von einer doppelten Art. Entweder kann sie betrachtet werden als die progressive Entwicklung einer geistigen Fertigkeit. Diese erweitert, schärft, verfeinert; ja sie belebt, stärkt und erhöht sogar die ursprüngliche Anlage. Oder sie ist eine höhere Gesetzgebung, welche die schon vorhandne Kraft ordnet. Diese hebt den Streit der einzelnen Schönheiten auf, und fordert Uebereinstimmung aller, nach dem Bedürfniß des Ganzen. Sie gebietet strenge Richtigkeit, Ebenmaaß und Vollständigkeit; sie verbietet die Verwirrung der ursprünglichen Kunstgränzen, und verbannt, was bloß geistreiche Manier ist, als ein dem Schönen fremdes und fremdartiges Kunstgesetz. Mit einem Worte: ihr Werk und ihr Ziel ist das Objective in der Kunst des Schönen.

Die Wiedergeburt der schönen Kunst aber setzt zwei nothwendige Erfordernisse als vorläufige Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus. Das erste derselben ist die künstlerische Kraft. Nicht *das Genie des Künstlers* allein, oder die erfindende Kraft ideali-

scher Darstellung und poetischer Wirkung läßt sich weder erwerben noch ersetzen. Es giebt auch eine ursprüngliche Naturgabe des ächten Kenners, welche zwar, wenn sie schon vorhanden ist, vielfach gebildet, wo sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann. Der treffende Blick, der sichre Takt; jene höhere Reizbarkeit des Gefühls, und offene Regsamkeit der Fantasie, lassen sich weder lernen noch lehren. Aber auch die glücklichste Anlage ist weder zu einem großen Künstler, noch zu einem großen Kenner zureichend. Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüths, oder wenigstens ein durchgängiges Streben zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste der Musenkunst und des Tempels der Schönheit gelangen können. Daher ist das zweite nothwendige Erforderniß für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Zeitalters und der Nation, bei welchen die Kunst des Schönen blühen soll, der Adel des Charakters und einer sittlich erhöhten Stimmung. Der richtige Kunstsinn, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüths. Unmöglich kann hingegen das Kunstgefühl eines schlechten Menschen richtig und mit sich selbst einig sein. Die Stoiker hatten in dieser Rücksicht nicht unrecht zu behaupten, daß nur der Weise ein vollkommner Dichter und Kenner sein könne. Gewiß hat der Mensch das Vermögen, durch bloße Freiheit die mannichfaltigen Kräfte seines Gemüths zu lenken und zu ordnen. Er wird also auch seiner künstlerischen Anlage und Kraft eine bessere Richtung und richtige Stimmung ertheilen können. Nur muß er es wollen; und die Kraft, es zu wollen, die Selbstständigkeit, bei dem Entschluß zu beharren, kann ihm niemand mittheilen, wenn er sie nicht in sich selbst findet.

Freilich ist aber der bloße gute Wille nicht zureichend, so wenig wie die nackte Grundlage zur vollständigen Ausführung eines Gebäudes. Eine entartete und mit sich selbst uneinige Kraft bedarf einer sondernden Kritik, einer leitenden Censur, und diese setzt eine ordnende Gesetzgebung voraus. Eine vollkommne Gesetzgebung des Schönen würde die erste Stufe und selbst das erste Werkzeug sein für die *geforderte* Wiedergeburt der Kunst. Ihre *Bestimmung wäre es, die blinde* Kraft zu lenken, die streitenden

Elemente in ein Gleichgewicht zu ſetzen, das Geſetzloſe zur Harmonie zu ordnen; der Kunſtbildung überhaupt eine feſte Grundlage, eine ſichre Richtung und eine dem Geſetz des Schönen angemeßne Stimmung zu ertheilen. Die geſetzgebende Macht der modernen Kunſtbildung dürfen wir aber nicht erſt lange ſuchen. Sie iſt ſchon conſtituirt, es iſt die Theorie; denn der Verſtand war ja von Anfang an das lenkende Princip dieſer Bildung. Verkehrte Begriffe haben lange die Kunſt beherrſcht, und ſie auf Abwege verleitet; richtige Begriffe müſſen ſie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher haben auch, ſowohl die Künſtler als das Publikum der Modernen, von der Theorie Zurechtweiſung und befriedigende Geſetze erwartet und gefordert. Eine vollendete Kunſt-Theorie würde aber nicht nur ein zuverläſſiger Wegweiſer der Bildung ſein, ſondern auch durch die Vertilgung ſchädlicher Vorurtheile die Kraft von manchen Feſſeln befreien, und ihren Weg von Dornen reinigen. Die Geſetze der künſtleriſchen Theorie haben aber nur inſofern eine wahre Autorität, als ſie von der Mehrheit der öffentlichen Meinung anerkannt ſind, und die Sanction des herrſchenden Gefühls einer Nation oder eines Zeitalters erhalten haben. Wenn das Bedürfniß allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters iſt, ſo iſt ein durch rhetoriſche Künſte erſchlichnes Anſehen von kurzer Dauer; einſeitige Unwahrheiten zerſtören ſich gegenſeitig, und verjährte Vorurtheile zerfallen von ſelbſt. Dann kann die Theorie nur durch vollkommne und freie Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt ihren Geſetzen das vollgültigſte Anſehen verſchaffen, und ſich zu einer wirklichen Macht im Gebiethe der Kunſt erheben. Nur durch objective Wahrheit kann ſie ihrer Beſtimmung entſprechen.

Geſetzt aber auch, es gäbe eine objective und als ſolche allgemein anerkannte Kunſt-Theorie, welches mehr iſt, als wir bis jetzt rühmen können; die reine Wiſſenſchaft beſtimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den Inhalt der Anſchauung. Sie allein würde leer ſein, wie die Erfahrung allein verworren, ohne Sinn und Zweck; und nur in Verbindung mit einer vollkommnen Geſchichte und geſchichtlichen Entwicklung, ſie würde die Natur der Kunſt und ihrer Arten vollſtändig kennen lehren. Die Wiſſenſchaft *bedarf alſo der* Erfahrung von einer Kunſt, welche ein durchaus

vollkommnes Beiſpiel ihrer Art, ein wirklich gewordnes Ideal, und deren beſondre Geſchichte eine allgemeine Naturgeſchichte oder vollkommne Naturentfaltung der Kunſt ſelbſt wäre. Ueberdem kommt der Denker nicht friſch und unverſehrt zur wiſſenſchaftlichen Unterſuchung. Er iſt durch die Einflüſſe einer verkehrten Erfahrung angeſteckt; er bringt Vorurtheile mit, welche ſeiner Unterſuchung auch im Gebiethe der reinen Gedanken eine durchaus falſche Richtung ertheilen können. Auch bei dem aufrichtigſten Eifer ſteht es gar nicht in ſeiner Gewalt, dieſen mächtigen Vorurtheilen mit einemmahle zu entſagen; denn er müßte die reine Wahrheit ſchon ergriffen haben, um den Ungrund des Irrthums einzuſehen, und inne zu werden, wie falſch der Gang ſeiner Methode ſei. Denn das Wahre, wie es einmahl erfaßt, ſich ſelbſt als das Wahre und Rechte begreift und inne wird, lehrt auch allererſt den Irrthum, als das entgegengeſetzte Unwahre in ſeiner ganzen Tiefe erkennen. Der Kunſtforſcher bedarf daher aus einem doppelten Grunde einer vollkommnen Anſchauung; theils als Beiſpiel und Beleg zu ſeinem Begriff, theils als Thatſache und Urkunde ſeiner Unterſuchung.

Aber auch die Lücke zwiſchen der Theorie und der Ausübung, zwiſchen dem Geſetz und der einzelnen That, iſt wie überall, ſo auch im Gebiethe der Kunſt unendlich groß. Es wäre allzu leicht, wenn der Künſtler durch den bloßen Begriff vom richtigen Kunſtgefühl und vollkommnen Styl das höchſte Schöne in ſeinen Werken wirklich hervorzubringen vermöchte. Das Geſetz muß Neigung werden; Leben kommt nur von Leben, Kraft erregt Kraft. Das reine Geſetz iſt leer; damit es ausgefüllt und ſeine wirkliche Anwendung möglich werde, bedarf es einer Anſchauung, in welcher es in gleichmäßiger Vollſtändigkeit gleichſam ſichtbar erſcheine, eines höchſten Urbildes des Schönen in der Kunſt.

Schon der Nahme der Nachahmung iſt ſchimpflich und gebrandmarkt bei allen denen, die ſich genialiſche Erfinder und originelle Künſtler zu ſein dünken. Man verſteht darunter nähmlich die Gewaltthätigkeit, welche die ſtarke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt. Unter der wahren Nachahmung oder *Nachbildung aber iſt nichts* andres zu verſtehen, als die Hand-

lung desjenigen, sei er Künstler oder Kenner, der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigenthümlichkeit, welche die äußre Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachbildung ohne die höchste Selbstständigkeit durchaus unmöglich ist. Es ist hier die Rede von jener Mittheilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mittheilt.

Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig sein? Giebt es unter Menschen eine Kunst, welche die Kunst schlechthin genannt zu werden verdiente? Giebt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?

Mit richterlichem Ernst überschaut die Muse das Buch der Zeiten, die Versammlung der Völker. Ueberall findet ihr strenger Blick nur Rohigkeit und Künstelei, Dürftigkeit und Ausschweifung in stetem Wechsel. Kaum erheitert dann und wann ein schonendes Lächeln über die liebenswürdigen Spiele der kindlichen Unschuld ihren unwilligen Ernst.

Nur bei einem Volke entsprach die schöne Kunst in allen ihren Theilen und Zweigen so ganz der hohen Würde ihrer Bestimmung.

Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei; und vom ersten Anfange griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von ächtem Hellenischen Sinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig.

Diese Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen der ächt Hellenischen Bildung. Allen Barbaren hingegen ist die Schönheit an sich selbst nicht gut genug. Ohne Sinn für die höhere Zweckmäßigkeit und geistige Bedeutung ihres scheinbar zwecklosen und *unnützen* Spiels bedarf sie bei ihnen einer fremden Hülfe, einer *äußern Empfehlung*. Bei den rohen wie bei verfeinerten Völ-

kern, welche jenes den Griechen ſo ganz eigenthümlichen Kunſtſinnes entbehrten, iſt die Kunſt mehrentheils nur entweder eine Sclavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft. Nur durch merkwürdigen, reichen, neuen und ſonderbaren Inhalt, oder durch einen ſinnlich reizenden Stoff kann eine Darſtellung ihnen anziehend und intereſſant werden. In wiefern nun die alten Dichter der Griechen uns jene vollkommne Anſchauung, als höchſtes Urbild des Schönen in der Kunſt, nach den verſchiedenen Arten und Bildungsſtufen derſelben, darſtellen, das erfordert eine beſondere Betrachtung.

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden.

Schon auf der ersten Stufe der Bildung und noch unter der Vormundschaft der Natur, umfaßte die griechische Poesie in gleichmäßiger Vollständigkeit, im glücklichsten Gleichgewicht und ohne einseitige Richtung oder übertriebne Abweichung, das Ganze der menschlichen Natur. Ihr kräftiger Wachsthum entwickelte sich bald zur Selbstständigkeit, und betrat die Stufe, wo das Gemüth in seinem Kampfe mit der Natur ein entschiedenes Uebergewicht erlangt; ihr goldnes Zeitalter aber erreichte den höchsten Gipfel idealer Freiheit, oder der vollständigen Selbstbestimmung der Kunst und der Schönheit, welcher in irgend einer natürlichen Bildung möglich ist. Ihre Eigenthümlichkeit ist der kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur. Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommne und gesetzgebende Anschauung für die Entfaltung des Schönen.

In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam wild. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht eine erlernte Fertigkeit, sondern ursprüngliche Natur. Ihre Bildung war keine andre als die freieste Ent-

wicklung der glücklichſten Anlage. Die griechiſche Poeſie nahm von der roheſten Einfalt ihren Anfang; aber dieſer geringe Urſprung gereicht ihr nicht zur Unzierde. Ihr älteſter Charakter iſt höchſt einfach und ganz kunſtlos, aber unverdorben. Hier findet man weder abentheuerliche Ausgeburten einer verwilderten Fantaſie, noch verkehrte Künſtelei und falſche Nachahmung eines fremden Nationalcharakters, noch eine eigenſinnige und manierirte Einſeitigkeit. Hier konnte die Willkühr verkehrter Begriffe den freien Wuchs der Natur nicht feſſeln, noch ihre innre Harmonie zerreißen und zerſtören, oder ihre Einfalt verfälſchen, und den Gang und die Richtung der Bildung verſchrauben. Schon frühe unterſcheidet ſich die griechiſche Poeſie durch ein gewiſſes Etwas von allen übrigen Nationalpoeſien auf einer ähnlichen Stufe der kindlichen Geiſtescultur. Gleich weit entfernt von orientaliſchem Schwulſt und von nordiſcher Schwermüthigkeit, voll Kraft, aber ohne Härte, voll Anmuth und doch ohne Weichlichkeit, iſt ſie eben dadurch abweichend von dem allgemeinen Gange der Kunſtentfaltung bei anderen Völkern, daß ſie mehr als jede andre Nationalkunſt reinmenſchlich und dem allgemeinen Geſetze aus eigner freier Neigung getreu iſt. Schon in der Kindheit meldet ſich ihr hoher Beruf, nicht das Zufällige ſondern das Weſentliche und Nothwendige darzuſtellen, nicht nach dem Einzelnen ſondern nach dem Allgemeinen zu ſtreben. Auch ſie hatte ihren mythiſchen Urſprung, wie jede freie Entwicklung des Dichtungsvermögens. Während des erſten Zeitalters ihrer Entwicklung ſchwankte die griechiſche Poeſie zwiſchen ſchöner Kunſt und Sage. Sie war eine unbeſtimmte Miſchung von Ueberlieferung und Erfindung, von bildlicher Lehre, Geſchichte und freiem Spiel. Aber welch' eine Sage? Nie gab es eine geiſtreichere oder auch ſittlich ſchönere. Der griechiſche Mythus iſt, wie ein treuer Abdruck im klarſten Spiegel, die beſtimmteſte und zarteſte Bilderſprache für alle ewigen Wünſche des menſchlichen Gemüths, mit allen ſeinen ſo wunderbaren als nothwendigen Widerſprüchen; eine kleine vollendete Welt der ſchönſten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Geſang, Tanz und Geſelligkeit, die feſtliche Freude war das holde Band der *Gemeinſchaft, welches* Menſchen und Götter verknüpfte. Und

in der That war auch der Sinn ihrer Sage, der heiligen Gebräuche und besonders ihrer Feste, der Gegenstand ihrer Verehrung, das ächt Göttliche in dem vollendet Menschlichen. In ihren schönen Götterbildern haben die Griechen, wohl verstanden, nur die freie Fülle der Natur, die selbstständige Kraft des Geistes und die gesetzmäßige Eintracht und innere Harmonie des Gemüths anbetend verehrt.

Durch einen in seiner Art einzigen Zusammenfluß der glücklichsten Umstände hatte die Natur in ihrer Begünstigung für dieses zur Kunst auserwählte Volk gleichsam ein Aeußerstes gethan. Oft wird die menschliche Bildung gleich nach ihrer ersten Veranlassung, während sie noch zu schwach ist, um den harten Kampf mit dem Schicksal glücklich zu bestehen, ohne fernere gütige Pflege wiederum ihrer eignen Schwäche und jedem ungünstigen Zufalle Preis gegeben. Ja, eine Nation hat noch von Glück zu sagen, wenn sie nur durch die Gunst ihrer Lage mit Mühe zu einer bedeutenden Höhe einer einseitigen Bildung gelangen kann. Bei den Griechen vereinigte und umfaßte schon die erste Stufe der Bildung dasjenige vollständig, was sonst auch auf der höchsten Stufe nur getrennt und einzeln vorhanden zu sein pflegt. Wie im Gemüthe des Homerischen Diomedes alle Kräfte gleichmäßig und in der schönsten Eintracht zu einem vollendeten Gleichgewicht zusammenstimmen; so entwickelte sich hier die ganze Menschheit gleichmäßig und vollständig. Schon im heroischen Zeitalter der noch ganz in der Mythologie und Sage befangenen Dichtkunst, vereinigt die griechische Naturpoesie die schönsten Blüthen der edelsten nordischen und der zartesten südlichen Naturpoesie, und ist die vollkommenste ihrer Art.

Vielen gefällt Homerus, von wenigen aber wird seine Schönheit eigentlich ganz gefaßt. So wie viele Reisende in weiter Ferne suchen, was sie in ihrer Heimath eben so gut und näher finden könnten; so bewundert man nicht selten im Homer allein das, worin der erste der beste nordische oder südliche Helden- und Sagendichter, wofern er nur ein großer Poet ist, ihm gleich kommt. *Worin er aber einzig* ist, das wird selten bemerkt, gewöhnlich *ganz aus der Acht* gelassen. Die treue Wahrheit, die ursprüng-

liche Kraft, die einfache Anmuth, die reizende Natürlichkeit sind Vorzüge, welche der griechische Barde vielleicht mit einem oder dem andern seiner indischen oder altnordischen Brüder theilt. Es giebt aber andre charakteristische Züge der Homerischen Poesie, welche dem Griechen allein eigen sind.

Ein solcher schon eigenthümlich hellenischer Zug ist besonders auch die Vollständigkeit seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur, welche im glücklichsten Ebenmaaß, im vollkommnen Gleichgewicht, von der einseitigen Beschränkung einer abweichenden Anlage, und von der Verkehrtheit künstlicher Mißbildung gleichweit entfernt ist. Der Umfang seiner Dichtung ist so unbeschränkt, wie der Umfang der ganzen menschlichen Natur selbst. Die äußersten Enden der verschiedensten Richtungen, deren ursprüngliche Keime schon in der allgemeinen Menschennatur verborgen liegen, gesellen sich hier freundlich zu einander, wie im unbefangnen, kindlichen Spiel. Seine heitre und reine Darstellung vereinigt hinreißende Gewalt mit inniger Ruhe, die schärfste Bestimmtheit mit der weichsten Zartheit der Umrisse.

In den Sitten seiner Helden sind Kraft und Anmuth im Gleichgewicht. Sie sind stark aber nicht roh, milde, ohne schlaff zu sein, und geistreich ohne Kälte. Achilles, obgleich im Zorn furchtbarer wie ein kämpfender Löwe, kennt dennoch die Thränen des zärtlichen Schmerzes am treuen Busen einer liebenden Mutter; er zerstreut seine Einsamkeit durch die milde Lust süßer Gesänge. Mit einem rührenden Seufzer blickt er auf seinen eignen Fehler zurück, auf das ungeheure Unheil, welches die starrsinnige Anmaßung eines stolzen Königs und der rasche Zorn eines jungen Helden veranlaßt haben. Mit hinreißender Wehmuth weiht er die Locke an dem Grabe des geliebten Freundes. Im Arm eines ehrwürdigen Alten, des durch ihn unglücklichen Vaters seines verhaßten Feindes kann er in Thränen der Rührung zerfließen. Der allgemeine Umriß eines Charakters, wie Achilles hätte vielleicht auch in der Fantasie eines Nord- oder Süd-Homerus entstehen können; diese feineren Züge der Ausbildung waren nur bei den Griechen denkbar. Nur ein solcher vom Gefühl der innern Harmonie und der sittlichen Schönheit beseelter Dichter konnte diese

brennbare Reizbarkeit, dieſe furchtbare Schnellkraft wie eines jungen Löwen, mit ſo viel Geiſt, Sitten, Gemüth vereinigen und verſchmelzen. Selbſt in der Schlacht, in dem Augenblicke, wo ihn der Zorn ſo ſehr fortreißt, daß er ungerührt durch das Flehen des Jünglings, dem überwundnen Feinde die Bruſt durchbohrt, bleibt er menſchlich, ja ſogar liebenswürdig und verſöhnt uns durch eine entzückend rührende Betrachtung. *) Der Charakter des Diomedes iſt aber ſchon in ſeiner urſprünglichen Zuſammenſetzung ganz Griechiſch. In ſeiner ſtillen Größe, ſeiner beſcheidnen Vollendung und dem innern Gleichgewicht aller Kräfte ſpiegelt ſich der ruhige Geiſt des Dichters ſelbſt am hellſten und am reinſten.

Die Homeriſchen Helden, wie den Dichter ſelbſt unterſcheidet ſehr bemerklich eine freiere Menſchlichkeit von allen nicht-Griechiſchen Heroen und Sagendichtern. In jeder beſtimmten Lage, jeder einzelnen Gemüthsart ſtrebt der Dichter, ſo viel nur der Zuſammenhang verſtattet, nach derjenigen ſittlichen Schönheit, deren das kindliche Zeitalter unverdorbener Sinnlichkeit fähig iſt. Sittliche Kraft und Fülle haben in Homers Dichtung das Uebergewicht; ſittliche Einheit und Beharrlichkeit ſind, wo ſie ſich bei ihm finden, kein ſelbſtſtändiges Werk des Gemüths, ſondern nur ein glückliches Erzeugniß der bildenden Natur. Aber nicht gewaltige Stärke und ſinnlicher Genuß allein weckte und feſſelte ſein Gemüth. Der beſcheidne Reiz der ſtillen Häuslichkeit, vorzüglich in der Odyſſee, die Anfänge des Bürgerſinns, und die erſten Regungen ſchöner Geſelligkeit, ſind nicht die kleinſten Vorzüge des Griechen.

Ungleich einförmiger erſcheint dagegen das Ritterthum der mittleren Zeiten; obwohl ſeiner Idee nach, auch eine reiche Blume der Fantaſie entwachſen und in ihrem Elemente webend; doch aber in der Entfaltung des ganzen Lebens minder naturkräftig und mehr in eine beſtimmte ſittliche Zwangsform eingeſchränkt. Eben darum iſt auch im modernen Ritter der romantiſchen Sage

*) *Iliad. XXI. 99. seqq.*

der Heroismus durch einen willkührlichen Fantasiebegriff oft in ganz groteske Gestalten und Bewegungen umgeformt, so daß von dem ursprünglichen Zauber des freien Heldenlebens nur wenige Spuren übrig geblieben sind. Statt lebendig freier Sitten und Naturgefühle findet man hier spitzfindige Begriffe und seltsame Vorurtheile; statt freier Fülle und reger Kraft verwickelte Lebensregeln eines mit fast scholastischer Feinheit ausgebildeten Ritter-Ideals. Man vergleiche diese an sich auch sehr wunderbaren und anziehenden Fantasiegebilde mit jenen classischen Helden-Darstellungen, in denen auch der kleinste Bestandtheil von einem höhern freien Leben glüht, mit den Homerischen Helden, deren Bildung schon in jener frühesten Zeit ganz aus der Idee des Schönen hervorgegangen und zugleich so ächt menschlich ist, wie eine heroische Bildung nur sein kann. In ihrem Gemüthe sind die einzelnen Elemente nicht getrennt, sondern durchgängig zusammenhängend; der Sinn und die Neigung, der Gedanken und Willen sind hier innigst in einander verschmolzen. Alle Theile stimmen im vollkommensten Einklang zusammen, und die reiche Fülle ursprünglicher Kraft ordnet sich mit leichter Ordnung zu einem befriedigenden Ganzen.

Man nennt das oft Schonung, die Sinne verzärteln, und die Würde der Menschheit dadurch entweihen, daß man keine andere Bestimmung der Kunst anerkennt, als die, der Thierheit zu schmeicheln. Es giebt aber eine andre Eigenschaft gleiches Nahmens, welche sich scheut, das Gemüth zu verletzen, sittliche Schonung. In den Dichtungswerken unserer Zeit wird auch da, wo die zartesten Blüthen der feinsten Sinnlichkeit am frischesten dufteten; auch da, wo die Verfeinerung des Geistes aufs höchste gestiegen ist, dennoch unser Gefühl nicht selten durch ein gewisses Etwas sehr beleidigt. Ja es ist eigentlich wohl kein barbarisches Kunstwerk ganz rein von allem, was einen ächt griechischen Sinn beleidigen und verletzen würde. Diese modernen Naturen scheinen gar nicht zu ahnen, daß mit dem Unwillen der Genuß des Schönen sogleich zerstört wird; daß unnütze Schlechtigkeit der größte Fehler sei, dessen ein Dichter sich schuldig machen kann. Den Musiker, der ohne Grund mit einer unaufgelösten Dissonanz endigte, würde man tadeln; und dem Dichter, welcher ohne Gefühl für den

Einklang des Ganzen das zarte Ohr des Gemüths durch die schreiendsten Mißtöne verletzt, verzeiht man, oder bewundert ihn wohl gar. Im Homer hingegen wird jeder Uebelstand vorbereitet und aufgelöst. Durch einen Augenblick von jugendlichem Uebermuth versöhnt uns Patroklus mit seinem Tode, und was sonst bittrer Unwillen gewesen sein würde, wird nun sanfte Rührung. Der Uebermuth des Hektor ist eine Vorbereitung seines Falles. Hätte ausschweifender Zorn den Achilles nicht bis zu Augenblicken von Wildheit und Ungerechtigkeit verlockt, so würde die ihm zugefügte ungerechte Kränkung, der Verlust seines Freundes, sein Schmerz, die unwandelbar bestimmte Kürze seines herrlichen Lebens unser Gemüth tief verwunden und mit Bitterkeit anfüllen. Der ruhigen Kraft, der weisen Gleichmüthigkeit des Diomedes entspricht die ungemischte und nie getrübte Reinheit seines Glücks und seines von allem Neid befreiten Ruhms. Wie der Vater der Götter das Schicksal der Kämpfer auf der entscheidenden Wagschale gedankenvoll abmißt, so läßt Homerus mit künstlerischer Weisheit seine Helden sinken und steigen, nicht nach Laune und Zufall, sondern nach den richtig zarten Entscheidungen des tiefsten Menschengefühls.

Nur hüte man sich zu denken, das Nachahmungswürdige in der griechischen Poesie sei das Privilegium weniger auserwählter Geister, wie jede trefflichere Größe bei den Neuern. Eine solche bloß individuelle Vortrefflichkeit würde dann weder nachahmungswürdig, noch dessen völlige Aneignung möglich sein; denn nur das Allgemeine ist als ein Ausdruck des Ewigen Gesetz und Urbild für alle Zeiten und Völker. Die griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Sinns der Nation und der Geist der ganzen Masse ihrer Kunstbildung, und erstreckt sich auf alle dazu gehörigen Glieder und Bestandtheile, oder einzelnen Werke. Auch solche Gedichte, welche wenig künstlerische Weisheit und geringe Erfindungskraft verrathen, sind in demselben Geiste gedacht, entworfen und ausgeführt, dessen Züge wir im Homer und andern Dichtern vom ersten Range nur bestimmter und klarer lesen. *Sie unterscheiden* sich durch dieselben Eigenheiten, wie die besten, von *allen nicht-griechischen* Gedichten.

Die griechiſche Poeſie hat ihre Sonderbarkeiten, welche oft abweichend genug ſind; denn obgleich die griechiſche Bildung reinmenſchlich iſt, ſo kann dennoch die äußre Form ſehr abweichend ſein; es vielleicht eben darum deſto mehr ſein, weil der Geiſt dem allgemeingültigen Geſetz ſo getreu iſt. Die meiſten dieſer künſtleriſchen Paradoxien ſind jedoch nur ſcheinbar und enthalten nach ihrer wahren Bedeutung erfaßt, einen großen Sinn. So das ſatyriſche Drama, der Dithyrambus, der lyriſche Chor der Dorier, und der dramatiſche Chor der Athener.

Nur aus völliger Unkunde mit der eigentlichen Natur der Kunſt und ihrer Arten hat man ſolche Eigenheiten für bloß individuell gehalten, und ſich mit einer hiſtoriſchen Ableitung und Erklärung derſelben begnügt. Ueberdem waren die Thatſachen lückenhaft, und ſo lange man die nothwendigen Bildungsgeſetze der Kunſt nicht kennt, wird man in der Geſchichte der Kunſt im Dunkeln tappen, und keinen Leitfaden haben, vom Bekannten aufs Unbekannte zu ſchließen. Man erforſche nur den Charakter dieſer Anomalien nach Anleitung ſichrer Grundſätze und Begriffe vollſtändig, und man wird überraſcht durch die philoſophiſch erkannte Begründung alles Einzelnen in der Einen Idee und in dem Weſen des Ganzen, die durchgängige objective Würde und Vollkommenheit der griechiſchen Poeſie auch hier wiederfinden. Selbſt in dem Zeitalter, wo das ganze Gebilde derſelben ſich in mehrere genau beſtimmte Richtungen, wie gleichſam in eben ſo viele Aeſte eines gemeinſchaftlichen Stammes, ſpaltete, und ihr Umfang dadurch eben ſo ſehr beſchränkt, als ihre Kraft erhöht ward; ſelbſt in der lyriſchen Gattung, deren eigentlicher Gegenſtand ſchöne Eigenthümlichkeit iſt, bewährt ſie dennoch ihr beſtändiges Hinſtreben zum objectiven Schönen durch die Art und den Geiſt der Darſtellung, welche, ſo weit es die beſondern Schranken ihrer eigenthümlichen Richtung und ihres Stoffs nur immer erlauben, ſich dem rein Menſchlichen und Schönen nähert, das Einzelne ſelbſt zum Allgemeinen erhebt, und im Eigenthümlichen eigentlich nur das Allgemeingültige und Ewige in der Erſcheinung darſtellt.

Die griechiſche Poeſie iſt geſunken, in ihren letzten Zeiten *ſehr tief geſunken, und endlich* völlig entartet. Aber auch im zu-

ßerſten Verfall blieben ihr noch Spuren jener Allgemeingültigkeit, jenes feſten Styls in Kunſt und Sprache, bis ſie überhaupt aufhörte, einen beſtimmten Charakter zu haben. So ſehr iſt der Geiſt der helleniſchen Bildung nichts andres als eine höhere, reinere Menſchheit nach der vorherrſchenden Kunſtidee des Schönen! Im Zeitalter der gelehrten Dichtkunſt gab es weder öffentliche Sitten, noch einen allgemeinen Kunſtſinn mehr. Die Gedichte der Alexandriner ſind ohne eigentliche Sitten, ohne Geiſt und Leben; kalt, todt, arm und ſchwerfällig. Statt einer vollkommnen organiſchen Gliederung und lebendigen Einheit des Ganzen ſind dieſe Machwerke nur aus abgerißnen Bruchſtücken, wie eine Moſaik von ſchönen Stellen zuſammengeſetzt. Sie enthalten nur einzelne künſtleriſche Züge, keine vollſtändige und ganze Schönheit. Aber dennoch enthält ihre fleißige Darſtellung in ihrer durchgearbeiteten feinen Beſtimmtheit, in ihrer völligen Freiheit von den unreinen Zuſätzen einer bloß ſubjectiven Anſicht und Auffaſſungsmanier, von den techniſchen Fehlern einer widernatürlichen Miſchung, und von eigentlicher poetiſcher Unwahrheit, eine höchſte Naturvollkommenheit in ihrer, wenn gleich an ſich tadelhaften Art; ein gewiſſes claſſiſches Etwas, welches demjenigen nicht unähnlich iſt, welches Kenner der griechiſchen Sculptur an den Ueberbleibſeln der bildenden Kunſt auch aus der ſchlechteſten Zeit, oder von der Hand des mittelmäßigſten Künſtlers wahrnehmen. Der ſchwülſtige, überladne Schmuck gehört dem allgemeinen ſchlechten Kunſtſinn des Zeitalters an; die Fehler der Ausführung kommen auf die Rechnung des einzelnen mittelmäßigen oder minder begabten Künſtlers. Allein der objective künſtleriſche Geiſt, in welchem das Werk gedacht, entworfen und ausgebildet wurde, enthält wenigſtens immer noch Spuren von dem vollkommnen Ideal, welches für alle Zeiten und Völker ein gültiges Geſetz und allgemeines Urbild iſt. So findet man in dem epiſchen Werke des Apollonius ſehr oft wahrhaft claſſiſche Einzelnheiten, und hier und da trifft man auf Erinnerungen an die ehemahlige hohe Vollkommenheit und göttliche Schönheit der Dichtkunſt. Solche Züge ſind die Beſcheidenheit des heroiſchen *Jaſon und ſeine* nachſinnende Stille bei der großen Ausfahrt *der Heldenſchaar*, und bei dem Verluſt des Herkules; die ſeine

Charakteristik des Telamon, Herkules, Idas und Idmon; das liebliche Spiel des Eros und Ganymedes; die Anmuth, welche über die ganze Episode von der Hypsipyle und Medea verbreitet ist. Die schärfere Bestimmtheit, die feinere Zartheit, das noch mehr Durchgearbeitete seines fleißigen Werks; Eigenschaften, welche er vor dem gelehrtesten aller römischen Dichter voraus hat, sind eben so viele übrig gebliebene Spuren ächt griechischer Kunst und Bildung.

Das Schicksal bildete den Griechen nicht nur zu dem Höchsten, was der Sohn der Natur sein kann; sondern es entzog ihm auch seine mütterliche Pflege nicht eher, als bis die griechische Bildung selbstständig und mündig geworden, der fremden Hülfe und Führung nicht weiter bedurfte. Mit diesem entscheidenden Schritt, durch welchen die Freiheit das Uebergewicht über die Natur bekam, trat der Mensch in eine ganz neue Ordnung der Dinge; es begann eine neue Stufe der Entwicklung. Wo diese erreicht ist, bestimmt, lenkt und ordnet der menschliche Geist nun seine Kräfte selbst, und bildet seine Anlagen nach den innern Gesetzen des Gemüths. Die Schönheit der Kunst ist von da an nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern des Menschen eignes Werk, Eigenthum seines Gemüths. Das Geistige bekommt das Uebergewicht über das Sinnliche; selbstständig bestimmt er die Richtung seines Kunstgefühls, und ordnet die Darstellung. Er eignet sich nicht mehr bloß das Gegebene zu, sondern er bringt das Schöne selbstthätig hervor. Und wenn der erste Gebrauch der Mündigkeit, den Umfang der Kunst durch eine genau bestimmte Richtung beschränkt, so wird dieser Verlust durch die innre Stärke und Hoheit der zusammengedrängten Kraft wieder ersetzt. Das epische Zeitalter der griechischen Poesie läßt sich noch mit den poetischen Heldensagen andrer Nationen vergleichen; im lyrischen Zeitalter steht die Kunst der Griechen schon allein. Nur sie hat in Masse die Bildungsstufe der Selbstständigkeit erreicht; nur in ihr ist das idealische Schöne öffentlich gewesen. So häufig und so glänzend auch in der modernen Dichtkunst die Beispiele davon sein mögen, so sind es doch nur einzelne Ausnahmen, und die Masse ist weit *hinter jener Stufe zurückgeblieben*, und trübt sogar jene Aus-

nahmen. Bei dem herrſchenden Unglauben an die göttlichere Schönheit, verliert die verkannte ihre unbefangene Zuverſicht, und der Kampf, welcher ſie geltend machen ſoll, entweiht ſie nicht weniger, wie der menſchenfeindliche Stolz, welcher den Genuß der Mittheilung erſetzen muß. Von jeher haben viele Völker die Griechen an mancherlei mechaniſchen oder auch einzelnen intellectuellen Fertigkeiten übertroffen, und desfalls die griechiſche Höhe der eigentlichen Menſchenbildung in Kunſt und Sitten, im Geiſt und im Leben nicht eingeſehen. Aber Fertigkeiten ſind nur nothwendige Zugaben der Bildung, Werkzeuge der Freiheit. Nur Entwicklung der vollſtändigen Menſchheit iſt wahre Bildung. Bei welchem Volke der Weltgeſchichte hat aber die reine Menſchennatur in der Maſſe der Nation eine ſolche freie Entfaltung und ein ſo durchgängiges Uebergewicht erhalten, als bei den Griechen? Wo war die Bildung ſo ächt, und ächte Bildung ſo öffentlich? In der That kaum giebt es im ganzen Lauf der Menſchengeſchichte ein erhabneres Schauſpiel, als der große Augenblick darbietet, da mit einemmahle und gleichſam von ſelbſt, durch bloße Entwicklung der innern geiſtigen Lebenskraft, in den griechiſchen Verfaſſungen eine neue republikaniſche Ordnung, in den Sitten Begeiſterung und Weisheit, in den Wiſſenſchaften, ſtatt der faſt noch mythiſchen Anordnung einer bloßen wiſſenſchaftlichen Fantaſie, nun ein logiſcher Zuſammenhang und inneres Syſtem, und in den griechiſchen Künſten das Ideal hervortrat.

Wenn die Freiheit einmahl das Uebergewicht über die Natur hat, ſo wird die freie, ſich ſelbſt überlaßne Bildung ſodann ſich in der einmahl genommenen Richtung fortbewegen, und immer höher ſteigen, bis ihr Lauf durch äußre Gewalt gehemmt wird, oder bis ſich durch bloße innre Entwicklung das Verhältniß der Freiheit und der Natur von neuem ändert. Wenn der geſammte zuſammengeſetzte menſchliche Trieb nicht allein das bewegende, ſondern auch das lenkende Princip der Bildung, wenn die Bildung natürlich und nicht künſtlich, wenn die urſprüngliche Anlage *die glücklichſte*, und die äußre Begünſtigung vollkommen iſt; *ſo entwickeln, wachſen*, und vollenden ſich alle Beſtandtheile und

Elemente der ſtrebenden Kraft, der ſich bildenden Menſchheit gleichmäßig, bis die Fortſchreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr ſteigen kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu trennen und zu zerſtören.

Trifft nun die höchſte Stufe der Bildung in der vollkommenſten Gattung der vortrefflichſten Kunſt, mit dem günſtigſten Augenblick im Strome des öffentlichen Lebens glücklich zuſammen; verdient ein großer Künſtler die Gunſt des Schickſals, und weiß die unbeſtimmten Umriſſe, welche die Nothwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen; ſo wird das äußerſte Ziel ſchöner Kunſt erreicht, welches möglicher Weiſe durch die freieſte Entwicklung der glücklichſten Naturanlage erreichbar iſt.

Dieſe letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunſt und des Kunſtgefühls, dieſen höchſten Gipfel freier Schönheit, hat die griechiſche Poeſie wirklich erreicht. Vollendung heißt dieſer Zuſtand der Bildung, wenn die innre ſtrebende Kraft ſich völlig ausgewickelt hat, wenn die Abſicht ganz erreicht iſt, und in gleichmäßiger Vollſtändigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt. Ein goldnes Zeitalter nennt man es wohl, wenn dieſe Vollendung einer ganzen gleichzeitigen Maſſe von Kunſtwerken oder einer hervorragenden Dichterſchule zukommt. Der Eindruck von Vollkommenheit, welchen die Werke des goldnen Zeitalters der griechiſchen Kunſt gewähren, iſt nun zwar wohl eines Zuſatzes fähig, aber dennoch iſt er ohne innre Störung und etwa noch unbefriedigt zurückbleibendes Bedürfniß, vollſtändig und ſelbſt genugſam. Es giebt für dieſe Höhe keinen ſchicklicheren Nahmen als das höchſte Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches ſich nichts ſchöneres denken ließe; ſondern das vollſtändige Beiſpiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichſam ganz ſichtbar wird, das Urbild der Kunſt und des ewigen Schönen.

Denn einzigen Maaßſtab, nach welchem wir den höchſten Gipfel der griechiſchen Poeſie würdigen können, geben uns die Schranken aller Kunſt überhaupt. Aber wie, wird man fragen, iſt die Kunſt nicht einer ſchlechthin unendlichen Vervollkommnung fähig? Giebt es *Gränzen ihrer* fortſchreitenden Bildung? —

Die Kunſt iſt einer unendlichen Fortbildung und Vervoll-

kommnung fähig und eine unbedingte Vollkommenheit iſt in ihrer ſteten Entwicklung nicht möglich; aber doch ein bedingtes relatives Höchſtes, eine unüberſteigliche und nicht mehr zu übertreffende Gränze des nächſten Erreichbaren, an der unerreichbaren und bloß als Idee denkbaren Vollkommenheit. Die Aufgabe der Kunſt beſteht nähmlich aus zweierlei ganz verſchiedenartigen Beſtandtheilen; theils aus beſtimmten Geſetzen, welche nur ganz erfüllt oder ganz übertreten werden können, und theils aus nie ganz auszufüllenden, unbeſtimmten Forderungen, wo auch die höchſte Gewährung noch einen Zuſatz leidet. Jede wirklich gegebene Kraft iſt einer Vergrößerung und jede endliche wirkliche Vollkommenheit eines unendlichen Zuwachſes fähig. In Verhältniſſen aber findet kein Mehr oder Weniger Statt; die Geſetzmäßigkeit eines Gegenſtandes kann weder vermehrt noch vermindert werden. So ſind auch alle wirklichen Beſtandtheile der ſchönen Kunſt einzeln eines unendlichen Zuwachſes fähig, aber in der Zuſammenſetzung dieſer verſchiedenen Beſtandtheile giebt es unbedingte Geſetze für die gegenſeitigen Verhältniſſe.

Das Schöne im weiteſten Sinne, in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende zugleich und mit umfaßt, iſt die angenehme, ſinnliche Erſcheinung des Guten, d. h. des Göttlichen oder des Ewigen. Es ſcheint zwar für jede einzelne Reizbarkeit eine feſte Gränze beſtimmt zu ſein, welche weder der Schmerz noch die Freude überſchreiten darf, wenn nicht alle Beſonnenheit aufhören, und mit dieſer ſelbſt der Zweck der Leidenſchaft und der Luſt verloren gehen ſoll. Im Allgemeinen aber, und ohne beſondre Rückſicht läßt ſich über jedes gegebene Maaß von wirkender Kraft ein höheres denken. Unter der wirkenden Kraft im Gebiethe der Kunſt verſtehe ich alles, was den gemiſchten Trieb ſinnlich weckt und erregt; um ihm dann den Genuß des reinen Geiſtigen zu gewähren; die bewegende Triebfeder mag nun Schmerz oder Freude ſein. Dieſes Wirkende in der Darſtellung iſt aber nur Mittel und Werkzeug der idealiſchen Kunſt, gleichſam die äußre, körperliche Lebenskraft der reinen *Schönheit*, welche die ſinnliche Erſcheinung des Geiſtigen veranlaßt und trägt, ſo wie das freie Gemüth und innre Weſen des

Menſchen nur im Element und Träger einer thieriſchen Körperhülle ſinnlich vorhanden iſt. Auf gleiche Weiſe giebt es für jede beſondre Empfänglichkeit eine beſtimmte Sphäre der Sichtbarkeit, wenn ich ſo ſagen darf, in der Mitte zwiſchen zu großer Nähe und zu weiter Entfernung. An und für ſich aber kann die Erſcheinung des Geiſtigen immer lebhafter, beſtimmter und klarer werden. So lange ſie Erſcheinung bleibt, iſt ſie einer endloſen Vervollkommnung fähig, ohne je ihr Ziel ganz erreichen zu können; denn ſonſt müßte das Allgemeine, welches im Einzelnen erſcheinen ſoll, ſich in das Einzelne ſelbſt verwandeln. Dieſes aber iſt unmöglich, weil beide durch eine unendliche Kluft getrennt ſind. Auf der andern Seite kann auch die Nachahmung des Wirklichen, an Vollkommenheit unendlich zunehmen; denn die Fülle jedes Einzelnen iſt unerſchöpflich, und kein Abbild kann jemahls in ſein Urbild übergehen. Daß das Gute oder dasjenige, was ſchlechthin ſein ſoll, der reine Gegenſtand des freien Triebes; das reine geiſtige Ich, nicht als Gedanken-Vermögen, ſondern als Lebens-Gebot; die Gattung, deren Arten Erkenntniß, Sittlichkeit und Schönheit ſind; das Ganze, deſſen Beſtandtheile Vielheit, Einheit und Allheit bilden; in der Wirklichkeit nur beſchränkt vorhanden ſein kann, darf ich als von ſelbſt einleuchtend vorausſetzen. Denn der zuſammengeſetzte Menſch kann im gemiſchten Leben ſich ſeiner reinen Natur nur in's Unendliche nähern, ohne ſie je völlig zu erreichen. Dieſe Grundſätze und Begriffe von der unwandelbaren, ewigen Allheit, von der harmoniſch geordneten Einheit, und von der unendlichen Lebensfülle, als eben ſo vielen Elementen und organiſchen Beſtandtheilen alles Guten, Göttlichen und Schönen, erlauben wir uns hier, des Zuſammenhanges wegen, in Anwendung zu ſetzen; da in der Folge noch öftere Gelegenheit zur weitern Erörterung ſich darbieten wird.

Alle dieſe Beſtandtheile des Schönen nun, der ſinnliche Reiz, der äußre Schein, das innre, weſentliche, geiſtig Gute, ſind alſo einer gränzenloſen Vervollkommnung fähig. Für die gegenſeitigen Verhältniſſe dieſer Beſtandtheile aber giebt es unwandelbare Geſetze. Das Sinnliche ſoll nur Mittel des Schönen, nicht Zweck der Kunſt ſein. Hat aber die noch unverdorbne Sinnlichkeit

in einer früheren Stufe der Bildung das Uebergewicht, so wird Fülle der Zweck des Dichters sein. Es darf der Selbstthätigkeit eigentlich nicht zum Vorwurf gereichen, daß sie sich allmählig entwickeln muß, und nur unter der Vormundschaft der Natur die Stufe selbstständiger Selbstbestimmung erreichen kann. Durch die Sinnlichkeit eines Homerus wird das Gesetz nicht übertreten, sondern das Gesetz einer spätern Vernunftstufe ist eigentlich für ihn, als Sohn der Natur, noch gar nicht vorhanden. Ist die Kunst aber schon gesetzmäßig gewesen, und hört auf es ferner zu sein, so herrscht dann auch wieder die Fülle, aber nun auf eine ganz andre Weise; es ist nicht mehr die unverdorbne Sinnlichkeit, sondern üppige Ausschweifung und gesetzlose Schwelgerei. Jene drei Bestandtheile der Schönheit, Mannichfaltigkeit, Einheit und Allheit, sind nichts andres, als eben so viele Arten, wie der reine Mensch in der Welt zum wirklichen Dasein gelangen kann, verschiedene Berührungspunkte des Gemüths und der Natur. Einzeln betrachtet, haben sie alle drei gleichen Werth; eine wie die andre nähmlich hat unbedingten, unendlichen Werth. Auch die Fülle ist heilig, und darf in der Vereinigung aller Bestandtheile dem Gesetze der Ordnung nicht anders als frei gehorchen; denn die Mannichfaltigkeit ist schon die erste Form des Lebens, nicht roher Stoff, mit dem sie oft verwechselt wird. Die Gesetzesgleichheit soll durch die Ordnung nicht aufgehoben werden, aber doch ist das Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandtheile der Schönheit unwandelbar bestimmt, und nicht die Mannichfaltigkeit, sondern die Allheit soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommnen Schönheit sein. Das Gemüth soll den Stoff und die Leidenschaft, der Geist soll den Reiz überwiegen, und nicht umgekehrt der Geist gebraucht werden, um das Leben zu wecken und den Sinn zu kitzeln. Ein Zweck, den man viel wohlfeiler erreichen könnte! Was man in der Kunst Styl nennt, das bedeutet eben die beharrlichen Verhältnisse der ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheile der Schönheit oder des Kunstgefühls. Einen vollkommnen Styl wird man also demjenigen Kunstwerke *und demjenigen* Zeitalter beilegen können, welches in diesen Verhältnissen *das nothwendige* Gesetz aus freier Neigung ganz erfüllt.

Außer dieſem unbedingten Schönheits-Geſetz für jeden Sinn, giebt es auch zwei oberſte Kunſtgeſetze für alle darſtellende Werke. Die Beſtandtheile der darſtellenden Kunſt, welche das Mögliche mit dem Wirklichen vermiſcht, ſind eine Verſinnlichung des Allgemeinen oder eine Nachahmung des Einzelnen. Für die Vervollkommnung beider Beſtandtheile iſt, wie ſchon oben erinnert wurde, keine Gränze abgemeſſen; für ihr Verhältniß aber iſt ein unwandelbares Geſetz nothwendig beſtimmt. Das Ziel der freien darſtellenden Kunſt iſt das Ewige und Allgemeine; das Einzelne darf nicht ſelbſt Zweck ſein. Widrigenfalls ſinkt die freie Kunſt zu einer bloßen nachahmenden Geſchicklichkeit herunter, welche nur einem äußerlichen Bedürfniſſe oder einem beſondern Zweck des Verſtandes dient. Als Mittel zwar für den Kunſtzweck und als Element der Darſtellung, iſt das Einzelne durchaus nothwendig, aber es muß wenigſtens ſcheinen, frei zu dienen. Das bildet eben den Styl oder das Objective in der Kunſt und dieſes iſt der angemeſſenſte Ausdruck für jenes geſetzmäßige Verhältniß des Allgemeinen und des Einzelnen in der freien Darſtellung. Ueberdem iſt jedes einzelne Kunſtwerk zwar keineswegs an die Geſetze der Wirklichkeit gefeſſelt, aber allerdings durch Geſetze innrer Möglichkeit beſchränkt. Es darf ſich ſelbſt nicht widerſprechen, muß durchgängig mit ſich übereinſtimmen. Dieſe innre Uebereinſtimmung aber ſoll man lieber künſtleriſche Richtigkeit nennen als „Wahrheit," weil dieſes Wort zu ſehr an die Geſetze der Wirklichkeit erinnert, und ſo oft von der Kopiſtentreue bloß empiriſcher Künſtler gemißbraucht wird, welche nur das Einzelne nachahmen. In einzelnen Kunſtarten kann die techniſche Richtigkeit ſelbſt eine idealiſche Abweichung von dem was in der Wirklichkeit wahr und wahrſcheinlich iſt, erfordern, wie in der reinen Tragödie oder der reinen Komödie. Jene künſtleriſche Richtigkeit oder Angemeſſenheit aber darf im Colliſionsfalle ſelbſt die Schönheit zwar nicht beherrſchen, aber doch beſchränken, denn ſie iſt die erſte Bedingung eines Kunſtwerks. Ohne innre Uebereinſtimmung würde eine Darſtellung ſich ſelbſt aufheben, und alſo auch ihren Zweck, die Schönheit, gar nicht erreichen können. Nur wenn das Ganze der vollſtändigen *Schönheit ſchon getrennt* und aufgelöſt iſt, und ausſchweifende

Fülle die Neigung beherrscht, wird die Regelmäßigkeit der richtigen Verhältnisse und innre Symmetrie, dieser Fülle aufgeopfert.

Der Schwäche kostet es keine große Entsagung, nicht auszuschweifen, und wo es an Kraft fehlt, da ist Gesetzmäßigkeit kein sonderliches Verdienst. Ein Gedicht im vollkommnen Styl und von tadelloser Richtigkeit, aber ohne Geist und Leben, würde nur eine Armseligkeit ohne allen Werth sein. Aber wenn ein Gedicht mit jener vollkommnen Gesetzmäßigkeit auch die höchste Kraft vereinigt, welche man nur immer von einem menschlichen Künstler erwarten kann, so darf es doch nicht hoffen, das äußerste Ziel erreicht zu haben, wenn der Umfang desselben nicht vollständig, sondern durch die genau bestimmte Richtung einer gewissen, zwar schönen, aber doch einseitigen Eigenthümlichkeit beschränkt ist, wie in der lyrischen Kunst der dorischen Schule. Der Dichter darf keine Ansprüche auf Vollendung machen, so lange er, wie Aeschylus selbst, mehr Erwartungen erregt, als er befriedigt. Nur dasjenige Kunstwerk, welches in der vollkommensten Gattung, und mit höchster Kraft und Weisheit die bestimmten Gesetze der Kunst ganz erfüllt, den unbegränzten Forderungen der Schönheit aber gleichmäßig entspricht, kann ein unübertreffliches Beispiel sein, in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke nur immer werden kann.

Nur da ist das höchste Schöne möglich, wo alle Bestandtheile der Kunst und des geistigen Gefühls sich von Anfang aus gleichmäßig entwickeln, ausbilden und vollenden; in der natürlichen Bildung. In der künstlichen Bildung geht diese Gleichmäßigkeit durch die willkührlichen Scheidungen und Mischungen des lenkenden Verstandes für die erste Stufe wenigstens unwiederbringlich verloren. An einzelnen Vollkommenheiten und Schönheiten kann sie vielleicht die freie Entwicklung sehr weit übertreffen; aber jenes höchste Schöne ist ein von Natur gewordnes organisch gebildetes Ganzes, welches durch die kleinste Trennung zerrissen, durch das geringste Uebergewicht zerstört wird. Die *künstlich fortschreitende* Vervollkommnung des lenkenden Verstandes kann sich die Gesetzmäßigkeit der höchsten Vollendung und

Blüthe der Kunſt, wie ſie ſolche in der Bildung und durch die freie Entfaltung der Natur erreicht, nachbildend zueignen, jene harmoniſche Gleichmäßigkeit aber kann derſelbe nicht völlig wiederherſtellen; die einmahl elementariſch aufgelöſte Maſſe gelangt nie wieder zu einer wahren organiſchen Einheit und innern Uebereinſtimmung. Der Gipfel der natürlichen Bildung der ſchönen Kunſt bleibt daher für alle Zeiten das hohe Urbild der künſtlichen Fortſchreitung.

Wir ſind gewohnt, ich weiß nicht aus welchen Gründen, uns die Schranken der Poeſie viel zu eng zu denken. Wenn die Darſtellung nicht bezeichnet, wie die Dichtkunſt, ſondern wirklich nachahmt oder ſich natürlich äußert, wie die ſinnlichen Künſte, ſo iſt ihre Freiheit durch die Schranken des gegebnen Werkzeuges und des beſtimmten Stoffs ſchon enger begränzt. Sollten in einer gewiſſen Kunſtart die Schranken des Stoffs ſehr eng, das Werkzeug ſehr einfach ſein, ſo läßt es ſich wohl denken, daß ein begünſtigtes Volk eine Höhe in derſelben erreicht habe, welche nie übertroffen werden könnte. Vielleicht haben die Griechen in der Sculptur dieſe Höhe wirklich erreicht. Die Mahlerei und die Muſik haben ſchon ein freieres Feld; das Werkzeug iſt zuſammengeſetzter, mannichfaltiger und umfaſſender. Es würde ſehr gewagt ſein, für ſie eine äußerſte Gränze der Vervollkommnung feſtſetzen zu wollen. Wie viel weniger läßt ſich eine ſolche für die Poeſie beſtimmen, die durch keinen beſondren Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beſchränkt iſt, deren Werkzeug, die willkührliche Zeichenſprache, ganz nur ein Gebilde des menſchlichen Geiſtes, mithin einer unendlichen Vervollkommnung, ſo wie eines gränzenloſen Verderbniſſes fähig iſt! Der unbeſchränkte Umfang iſt der Eine große Vorzug der Poeſie, deſſen ſie vielleicht ſehr nothwendig bedarf, um die durchgängige Beſtimmtheit des Beharrlichen, welche die bildende Kunſt, und die durchgängige Lebendigkeit des Wechſelnden, welche die Muſik vor ihr voraus hat, zu erſetzen. Beide geben der Sinnlichkeit unmittelbar Anſchauungen und Empfindungen; zu dem Gemüthe reden ſie nur durch Umwege eine oft dunkle Sprache. Sie können Gedanken und Sitten nur mittelbar darſtellen. Die *Dichtkunſt redet durch die* Einbildungskraft unmittelbar zum

Geiſt und Herzen in einer oft matten und vieldeutig unbeſtimmten aber allumfaſſenden Sprache. Der Vorzug jener ſinnlichen Künſte, eine unendliche Beſtimmtheit und gleich unendliche Lebendigkeit, Einzelnheit, iſt nicht ſowohl ein Verdienſt der Kunſt, als ein entlehntes Eigenthum der Natur. Es ſind Werke und Gebilde, Hervorbringungen und Kunſtäußerungen von gemiſchter Art, welche zwiſchen reiner Natur und reiner Kunſt in der Mitte ſtehen. Die einzige eigentlich reine Kunſt, ohne erborgte Kraft und fremde Hülfe, iſt die Poeſie.

Wenn man verſchiedene Kunſtarten mit einander vergleicht, ſo kann nicht von dem größern oder geringern Werthe des Zwecks die Rede ſein. Sonſt wäre die ganze Unterſuchung ſo widerſinnig als etwa die Frage: „Ob Sokrates oder Timoleon tugendhafter geweſen ſei?“ Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Werth. Aber in der Vollkommenheit der verſchiedenen Mittel, denſelben Zweck zu erreichen, finden Stufen, findet ein Mehr oder Weniger Statt. Keine Kunſt kann in einem Werke einen ſo großen Umfang und eine ſolche Welt der Fantaſie umſpannen, wie die Poeſie. Aber keine hat auch ſolche Mittel, Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollſtändigen Ganzen zu vollenden. Die bildende Kunſt, die Muſik, und die lyriſche Dichtung ſtehen in Rückſicht der Einheit eigentlich auf einer Stufe. Sie ſetzen ein gewiſſes höchſt gleichartiges Mannichfaltiges neben oder nach einander, und ſtreben aus dieſem Geſetzten das übrige Mannichfaltige organiſch zu entwickeln. Der Charakter, oder das Beharrliche in Vorſtellungen und Beſtrebungen könnte allein in dem vollkommenſten Geiſte ſchlechthin einfach, durch ſich ſelbſt beſtimmt, und in ſich vollendet ſeyn. Im Gebiethe der Erſcheinung iſt ſeine Einheit nur bedingt; er muß noch ein Mannichfaltiges enthalten, welches nicht durch ihn ſelbſt beſtimmt ſein kann. Eine wirkliche einzelne Erſcheinung wird durch den Zuſammenhang der ganzen Welt, zu der ſie gehört, vollſtändig beſtimmt und erklärt. Nicht anders verhält es ſich mit dem Bruchſtück einer bloß möglichen *Welt*. Der dramatiſche Charakter wird durch ſeine Stelle im Ganzen, *ſeinen Antheil* an der Handlung, vollſtändig beſtimmt. Eine

Handlung wird nur in der Zeit vollendet; daher kann der bildende Künstler keine vollständige Handlung darstellen. Wenn gleich der Charakter einer idealischen Gestalt in der bildenden Kunst noch so bestimmt ist, so setzt er doch nothwendig die Welt, in welcher er eigentlich zu Hause ist, und welche nicht mit dargestellt werden konnte, als schon bekannt voraus. Mag diese umgebende Welt auch die der Olympischen Götter, nach ihrem zusammengehörenden Cyclus, und mag die Deutung die leichteste sein; die vollkommene Statue ist doch nur ein abgerißnes unvollständiges Bruchstück, kein in sich vollendetes Ganzes, und das Höchste, was der Bildner darin erreichen kann, ist eine beschränkte Art von Einheit, die selbst nur ein Theil und Ausschnitt ist aus einem größeren Umkreise und Zusammenhange. Die Einheit des lyrischen Dichters und des Musikers besteht in der Gleichartigkeit einiger aus der ganzen Reihe der zusammenhängenden Gefühlszustände herausgehobnen, die übrigen beherrschenden Empfindungen, und in der vollkommnen Unterordnung dieser übrigen unter jene herrschenden. Die nothwendige Mannichfaltigkeit und Freiheit setzen der Vollkommenheit dieses Zusammenhanges enge Gränzen, und an Vollständigkeit der Verknüpfung ist hier gar nicht zu denken. Vollständigkeit der Verknüpfung aber ist der zweite große Vorzug, welchen die Poesie vor den andern materiellen Künsten voraus hat. Aber nur der tragische Dichter, dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine ganz vollkommne organische Gliederung geben, deren schöner Bau auch nicht durch den kleinsten Mangel, oder den geringsten Ueberfluß gestört wird. Er allein kann eine vollständige Handlung, das einzige ganz in sich abgeschloßne und vollendete Ganze im Gebiethe der freien Erscheinung, darstellen. Eine ganz vollbrachte That, ein völlig ausgeführter Zweck gewähren die vollste Befriedigung. Eine vollendete poetische Handlung ist ein in sich abgeschloßnes Ganzes, eine für sich bestehende Kunstwelt der Darstellung.

Die frühern griechischen Dichtarten sind theils an sich unvollkommene Versuche einer noch unreifen Bildung, wie das Epos des mythischen Zeitalters; theils einseitig beschränkte Richtungen, *welche die vollständige* Schönheit zerspalten und unter sich gleich-

ſam theilen, wie die verſchiedenen Schulen des lyriſchen Zeitalters. Die vollkommenſte unter den griechiſchen Dichtarten, iſt die attiſche Tragödie. Alle einzelnen Vollkommenheiten der frühern Arten, Zeitalter und Schulen vollendet, läutert, erhöht, vereinigt und ordnet ſie zu einem neuen Ganzen.

Mit echter Schöpferkraft hatte Aeſchylus die Tragödie erfunden, ihre Umriſſe entworfen, ihre Gränzen, ihre Richtung und ihr Ziel beſtimmt. Was der kühne Dichter entwarf, führte Sophokles noch ſchöner aus. Er bildete ſeine Erfindungen, milderte ſeine Härten, ergänzte ſeine Lücken, vollendete die tragiſche Kunſt, und erreichte das äußerſte Ziel der griechiſchen Poeſie. Seine Kunſt traf zugleich mit dem höchſten Augenblick des öffentlichen attiſchen Lebens und herrſchenden Sittentons zuſammen. Er wußte aber auch dieſe Gunſt des Schickſals zu verdienen. Den Vorzug eines vollendeten Kunſtgefühls, eines vollkommenen Styls theilt er mit ſeinem Zeitalter; die Art aber, wie er ſeine Stelle ausfüllte, ſeinem Beruf entſprach, iſt ganz ſein eigen. An genialiſcher Kraft weicht er weder dem Aeſchylus noch dem Ariſtophanes, an Vollendung und Ruhe kommt er dem Homerus und dem Pindarus gleich, und an Anmuth übertrifft er alle ſeine Vorgänger und Nachfolger.

Die künſtleriſche Richtigkeit ſeiner Darſtellung iſt vollkommen, und die Eurythmie, die regelmäßige Verknüpfung ſeiner beſtimmt und reich gegliederten Werke iſt ſo vollkommen und ganz der Idee des Schönen gemäß, wie etwa die Verhältniſſe an dem berühmten Doryphorus vom Polyklet, welcher als ein Kanon richtig ſchöner Menſchengeſtalt für die bildende Kunſt betrachtet wurde. Die reich entfaltete organiſche Gliederung eines jeden dichteriſchen Ganzen von dieſem Tragiker iſt bis zu einer Vollſtändigkeit vollendet, welche auch nicht durch die geringſte Lücke, nicht durch einen überflüßigen Hauch geſtört wird. Nothwendig entwickelt ſich alles aus Einem, und auch der kleinſte Theil gehorcht unbedingt dem großen Geſetz des Ganzen.

Die Enthaltſamkeit, mit welcher er ſelbſt dem ſchönſten Aus*wuchs entſagt*, und auch der lockendſten Verführung, das Gleich*gewicht des Ganzen* zu verletzen, widerſtanden haben würde, iſt

bei dieſem Dichter ein Beweis ſeines Reichthums. Denn ſeine Geſetzmäßigkeit iſt frei, ſeine Richtigkeit iſt leicht, und die reichſte Fülle ordnet ſich gleichſam von ſelbſt zu einer vollkommenen aber gefälligen Uebereinſtimmung. Die Einheit ſeiner Dramen iſt nicht mechaniſch erzwungen, ſondern organiſch entſtanden. Auch der kleinſte Nebenzweig genießt noch ein eigenes Leben, und ſcheint nur aus freier Neigung ſich an ſeiner Stelle in den geſetzmäßigen Zuſammenhang der ganzen Bildung zu fügen. Mit Luſt und ohne Anſtoß folgen wir dem hinreißenden Strome, verbreiten uns über den bezaubernden Umkreis ſeiner Dichtung; denn die Schönheit der richtigen aber einfachen und freien Stellung gibt ihr einen unausſprechlichen Reiz. Das größere Ganze, wie das kleinere iſt in die reichſten und einfachſten Maſſen beſtimmt geſchieden, und ſchön geordnet. Und wie in der ganzen Handlung Kampf und Ruhe, die That und die Betrachtung, die Menſchheit und das Schickſal harmoniſch wechſeln, und ſich frei vereinigen, wenn bald die einzelne Kraft ihren kühnen Lauf ungehemmt ergießt, bald zwei Kräfte in raſchem Wechſel ſich kämpfend umſchlingen, bald alles Einzelne vor dem erhabenen Gedankenſtrome des Chors ſchweigt; ſo iſt auch noch in dem kleinſten Theil der Rede das Mannichfaltige in leichtem Wechſel, und freier Vereinigung.

Hier iſt auch nicht die leiſeſte Erinnerung an Arbeit, Kunſt und Bedürfniß. Wir werden das vermittelnde Element nicht mehr gewahr, die Hülle ſchwindet, und unmittelbar genießen wir die reine Schönheit. Dieſe anſpruchsloſe Vollkommenheit ſcheint, ohne bei ihrer eigenen Hoheit zu verweilen, oder für den äußeren Eindruck zu ſorgen, nur um ihrer ſelbſt willen da zu ſein. Dieſe Bildungen ſcheinen nicht gemacht oder geworden, ſondern ewig vorhanden geweſen, oder von ſelbſt entſtanden zu ſein, wie die Göttin der Liebe leicht und mit einemmahle vollendet aus dem Meere emporſtieg.

Im Gemüthe des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionyſos, die tiefe Erfindſamkeit der Athene, und die leiſe Beſonnenheit des Apollo gleichmäßig verſchmolzen. Mit Zaubermacht entrückt ſeine Dichtung die Geiſter ihren irdiſchen Banden und verſetzt ſie in eine höhere Welt; mit ſüßer Gewalt lockt er die

Herzen, und reißt ſie unwiderſtehlich fort. Aber ein großer Meiſter in der ſeltenen Kunſt des Schicklichen, weiß er auch durch den glücklichſten Gebrauch der größten tragiſchen Kraft die höchſte Schonung zu erreichen; gewaltig im Rührenden wie im Schrecklichen, iſt er dennoch nie bitter oder gräßlich. In ſtetem Schrecken feſtgehalten, würden wir bis zur Bewußtloſigkeit erſtarren; in beſtändiger Rührung hingegen zerſchmelzen. Sophokles aber weiß überall Schrecken und Rührung im vollkommenſten Gleichgewicht wohlthätig zu miſchen, beide an der rechten Stelle durch entzückende Freude und ſeelenvolle Anmuth köſtlich zu würzen, und dieſes ſchöne Leben in gleichmäßiger Spannung über das Ganze zu verbreiten.

Wunderbar groß iſt ſeine Ueberlegenheit über den Stoff, ſeine glückliche Auswahl desſelben, ſeine weiſe Benutzung der gegebenen Umriſſe der Charaktere und Ereigniſſe der alten Sage. Unter ſo vielen vielleicht zahlloſen, möglichen Auflöſungen, immer ſicher, die beſte zu treffen, nie von der zarten Gränze zu verirren und ſelbſt unter den verwickeltſten Schranken, mit geſchickter Fügung in das Nothwendige, ſeine völlige Freiheit behaupten; das iſt das Meiſterſtück der künſtleriſchen Weisheit. Auch wenn ein Vorgänger ihm ſchon die nächſte und beſte Auflöſung vorweg genommen hatte, wußte er den entriſſenen Stoff ſich von neuem zuzueignen. Er vermochte nach dem Aeſchylus in der Elektra neu zu ſein, ohne unnatürlich zu werden. Auch den an einzelnen großen Umriſſen und glücklichen Veranlaſſungen reichen, im Ganzen aber ungünſtigen und lückenhaften Stoff des Philoktetes, wußte er zu einer vollſtändigen Handlung zu geſtalten, und zu ergänzen, welcher es weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt.

Der attiſche Zauber ſeiner Sprache vereinigt die lebendige Fülle des Homerus, und die ſanfte Pracht des Pindarus mit der durchdachteſten Beſtimmtheit im vollendeten Gliederbau der dichteriſchen Perioden. Die kühnen, großen aber harten, eckichten und ſchneidenden Umriſſe des Aeſchylus ſind in dem Styl und Ausdruck des Sophokles bis zu einer ſcharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebil-

det. Nur da, wo Erfindſamkeit, Geſelligkeit, Beredſamkeit und Schonung gleichſam eingeboren waren; wo eine vollſtändige Bildung die einſeitigen Vorzüge der Doriſchen und Joniſchen Bildung umfaßte; wo bei der unbeſchränkteſten Freiheit und Geſetzesgleichheit alles Innre in kecker Geſtalt ans Licht treten durfte, und durch den lebhafteſten Kampf, die vielſeitigſte Reibung von außen geſchärft, gereinigt, gerundet und geordnet wurde; nur in Athen war die Vollendung der griechiſchen Kunſt und Sprache möglich.

Der Rhythmus des Sophokles vereinigt den ſtarken Fluß, die gedrängte Kraft und die männliche Würde des doriſchen Styls, mit der reichen Fülle, der raſchen Weichheit und der zarten Leichtigkeit Joniſcher oder Aeoliſcher Liederweiſen.

Das Ideal des Schönen, welches in allen Werken des Sophokles, und deren einzelnen Theilen durchgehends herrſcht, iſt ganz vollendet. Die Kraft der einzelnen weſentlichen Beſtandtheile der Schönheit iſt gleichmäßig, und die Ordnung der vereinigten völlig geſetzmäßig. Sein Styl iſt vollkommen. In jeder einzelnen Tragödie, und in jedem einzelnen Fall iſt der Grad der Schönheit nur durch die Schranken des Stoffs, durch den Zuſammenhang des Ganzen, und die Beſchaffenheit der beſondren Stelle näher beſtimmt.

Die ſittliche Schönheit aller einzelnen Handelnden iſt ſo groß, als dieſe Bedingungen es jedesmahl nur immer verſtatten. Alle Thaten und Leidenſchaften entſpringen ſo weit als möglich aus Sitten oder Charakter, und die beſondren Charaktere, die beſtimmten Sitten, nähern ſich ſo ſehr als möglich der reinen Idee des menſchlich und ſittlich Schönen. Unnütze Schlechtigkeit findet ſich hier ſo wenig wie müßiger Schmerz, und auch die leiſeſte Anwandlung eines bittern Unwillens iſt aufs ſtrengſte vermieden. Die Modernen dagegen ſchwanken und irren über die weſentliche Nothwendigkeit, eigentliche Natur, und die beſtimmten Gränzen der ſittlichen Schönheit in der Poeſie ſo ſehr im Dunkeln hin und her, daß ſie lange über den Sinn der einfachen Vorſchrift des Ariſtoteles: „Die Sitten in Gedichten ſollen gut, d. h. ſchön ſein“ geſtritten haben. Aus einer Maſſe von häßlichen, obwohl vielleicht mit der tiefſten *Wahrheit geſchilderten* Charakteren und Ereigniſſen zieht der mo-

berne Dichter seine moralische Nutzanwendung; während in der antiken Darstellung die Idee des Schönen, als der milde, äußre Wiederschein der innern sittlichen Vollkommenheit, schon in den Charakter selbst gelegt ist.

Der Begebenheiten, im Gegensatz der Handlungen, sind beim Sophokles so wenig als möglich, und diese werden alle aus einem höhern Schicksal hergeleitet. Der unabwendbare und niemahls endende Streit des Schicksals und der Menschheit aber wird durch eine andre Art von sittlicher Schönheit immer wieder in Eintracht aufgelöst, bis endlich die menschliche Freiheit, so weit es die Gesetze der künstlerischen Richtigkeit der Darstellung verstatten, den vollständigsten Sieg davon trägt. Die Betrachtung, dieser nothwendige innre Nachklang jeder großen äußern That oder Begebenheit trägt und erhält das Gleichgewicht des Ganzen. Die ruhige Würde einer schönen Gesinnung schlichtet den furchtbaren Kampf, und lenkt die kühne Uebermacht, welche jeden Damm der Ordnung heftig durchbrach, wieder in das milde Gleis des ewig ruhigen Gesetzes. Der Schluß des ganzen Werks gewährt endlich jederzeit die vollste Befriedigung; denn wenn gleich der äußern Ansicht und dem Erfolge nach, die Menschheit zu sinken scheint, so siegt sie dennoch durch innre Gesinnung. Die tapfre Gegenwehr des Helden kann der blinden Wuth des Schicksals zuletzt unterliegen; aber das selbstständige Gemüth hält dennoch in allen Qualen standhaft zusammen, und schwingt sich endlich frei empor, wie der sterbende Herkules in den Trachinerinnen.

Alle diese angedeuteten Vollkommenheiten der Sophokleischen Dichtung sind aber nicht getrennte, einzelne, und für sich bestehende Eigenschaften, sondern nur verschiedene Ansichten und Theile eines streng verknüpften und innigst verschmolznen Ganzen. So lange das Gleichgewicht der Kraft und Gesetzmäßigkeit in der Bildung noch nicht verloren, so lange das Ganze der Schönheit noch nicht zerrissen ist, kann das Einzelne gar nicht auf Unkosten des Ganzen sich eine höhere Vollkommenheit aneignen. Alle einzelnen Trefflichkeiten leihen sich gegenseitig in durchgängiger Wechselwirkung einen höhern Werth. Aus der Vereinigung aller dieser Eigenschaften, in denen wir nur die allgemeinsten Umrisse, gleichsam

die äußerſten Gränzen dieſes unerſchöpflich reichen Dichtergeiſtes entworfen haben, entſpringt die ſelbſtgenugſame Vollendung, und jene eigne Süßigkeit, welche den Griechen ſelbſt vorzüglich bedeutende und eigenthümliche Charaktereigenſchaften der Sophokleiſchen Muſe zu ſein ſchienen.

Ueberſchauen wir nun das Ganze der antiken Dichtkunſt, ſo ſind die Vorzüge der verſchiedenen Zeitalter, Dichtungsarten und Richtungen in Hinſicht auf die Idee des Schönen allerdings ſehr ungleich; und wiewohl das Nachahmungswürdige in der helleniſchen Poeſie überall verbreitet iſt, ſo vereinigt es ſich doch vorzüglich nur in dem Mittelpunkte jenes vollendeten Zeitalters des Sophokles. In Hinſicht aber auf das Claſſiſche in der Kunſt und im Styl der Behandlung, bietet die ganze Maſſe und Reihenfolge der Entwicklung der alten Poeſie durch alle Stufen, Gattungen und Zeitalter hindurch überall des Gebildeten und Merkwürdigen in Fülle und in reichem Uebermaſſe dar.

Sehr auffallend unterſcheidet ſich die einfache Gleichartigkeit in der ganzen Maſſe der helleniſchen Poeſie mit der bunten Mannichfaltigkeit und der fremdartigen Miſchung in der modernen Dichtkunſt.

Die griechiſche Bildung überhaupt war durchaus urſprünglich, naturgemäß und volksthümlich; ein in ſich vollendetes Ganzes, welches durch bloße innre Entwicklung einen höchſten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislaufe, auch wieder in ſich ſelbſt zurückſank. Eben ſo ſelbſtſtändig und in ſich abgeſchloſſen und vollendet war auch die griechiſche Dichtkunſt. Die Griechen bewahrten ihre Eigenthümlichkeit rein, und ihre Poeſie war nicht nur im erſten Anfange, ſondern auch im ganzen Fortgange immer volksgemäß und naturlebendig. Sie war nicht nur in ihrem Urſprunge, ſondern auch in ihrer ganzen Maſſe auf die Sage gegründet; denn im Zeitalter der kindlichen Bildung, ſo lange die Freiheit nur durch Natur veranlaßt und nicht ſelbſtſtändig iſt, werden die verſchiedenen Zwecke der Menſchheit noch nicht abgeſondert und ihre Theile erſcheinen noch in Eins vermiſcht. Und darin liegt eben der eigenthümliche Reiz und Charakter der Sage und des Mythus, *der uns jene lebensreiche* Miſchung darbietet, wo ſich altväterliche

Weisheit und sinnbildliche Lehre, Ueberlieferung der Urzeit und neue Dichtung gatten, wo die Ahnungen einer noch kindlichen Vernunft und die Morgenröthe der schönen Kunst in einander verschmelzen. Die natürliche Bildung ist nur die stete Entwicklung eines und desselben Keims; die Grundzüge ihrer Kindheit werden sich daher über das Ganze verbreiten und durch überlieferte Gebräuche und geheiligte Einrichtungen befestigt, bis auf die späteste Zeit erhalten.

Die griechische Poesie ist außerdem von ihrem Ursprunge an, während ihres Fortganges, und in ihrer ganzen Masse rhythmisch und mit Musik, ja auch mit der mimischen Kunst auf das innigste verwebt. Nur die Willkühr des künstelnden Verstandes kann gewaltsam scheiden, was durch die Natur ewig vereinigt ist. Ein wahrhaft menschlicher Zustand besteht nicht aus Vorstellungen und Gedanken, oder aus Bestrebungen und Gefühlen allein, sondern aus der Mischung beider. Er ergießt sich ganz, durch alle vorhandenen Oeffnungen, nach allen möglichen Richtungen. Er äußert sich in willkührlichen und natürlichen Zeichen, in Rede, Stimme und Geberde zugleich. In der natürlichen Bildung der Künste, ehe der Verstand seine Rechte verkennt, und durch gewaltsame Eingriffe die Gränzen der Natur verwirrt, ihre schöne Harmonie zerstört, sind Poesie, Musik und die mimische Kunst, welche dann den heitern Tanz mit dem Geberdenspiel vereinend, auch rhythmisch ist, fast immer unzertrennliche Schwestern.

Diese Gleichartigkeit nehmen wir nicht nur in dem ganzen Gebilde der alten Poesie wahr, sondern auch in den größern und kleinern, gleichzeitigen oder auf einander folgenden Theilen und Gliedern, in welche jenes Ganze sich spaltet, seien es nun verschiedene Dichtungsarten und Formen, oder Schulen und Zeitalter. Bei der größten Verschiedenheit der ursprünglichen Dichterkraft, und der weisen Anwendung derselben, ja sogar des besondern und eigenthümlichen Charakters der verschiedenen hellenischen Volks-Stämme und der herrschenden Stimmung des Künstlers sind dennoch in jeder größern Epoche der alten Kunstbildung die allgemeinen Verhältnisse des Gemüths und der Natur

unabänderlich und ohne Ausnahme bestimmt. In derjenigen dieser Epochen, wo der öffentliche Schönheitssinn auf der höchsten Stufe der Bildung stand, und bei der größten Vollkommenheit der Idee, alle Organe der Kunst sich zugleich am vollständigsten entfaltet hatten, waren die allgemeinen Verhältnisse der ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit durch den Geist des Zeitalters entschieden, bestimmt und geordnet, und weder der höchste noch der geringste Grad der poetischen Erfindungskraft, oder die eigenthümliche Bildung und Stimmung des Dichters konnte eine einzige Ausnahme von diesem wie durch eine innere Nothwendigkeit bestimmten Gesetz des im allgemeinen herrschenden Styls herbeiführen. Während diese gleichzeitigen Verhältnisse schnell wechselten, verbreitete hingegen der Geist eines großen Meisters seine wohlthätigen Wirkungen durch viele Zeitalter, ohne daß dadurch die Schöpferkraft der Fantasie gelähmt, oder der Geist der Erfindung gefesselt worden wäre. Mit merkwürdiger Gleichheit erhielt sich oft durch eine lange Reihe von Künstlern eine vorzügliche, eigenthümlich bestimmte Richtung. Dennoch aber ging das durchgängige Streben alles Eigenthümlichen und Besondern, im Geiste des Dichters wie in seinem Werke, immer auf das objective Schöne, so daß das erste den Spielraum des letzten wohl hier und da beschränkte, nie aber seiner gesetzmäßigen Herrschaft sich ganz entzog.

Die verschiedenen Stufen der organisch fortschreitenden Entwicklung, sondern sich zwar in Masse deutlich und entschieden von einander ab, aber in dem stetigen Fluß der Geschichte verschmelzen die äußersten Gränzen, wie Wellen des Stromes, in einander. Desto unvermischter sind die Gränzen der gleichzeitigen verschiedenen Richtungen im Gefühl des Schönen und der getrennten oder entgegengesetzten Arten der Kunst. Ihre Zusammensetzung ist durchaus gleichartig, rein und einfach, wie die lebendigen Gebilde der erzeugenden Natur, nicht mechanisch, wie die Werke des technischen Verstandes. Nach einem ewigen und einfachen Gesetz der Anziehung und der Zurückstoßung, vereinigen sich die gleichartigen Elemente, entledigen sich alles Fremden, je mehr sie sich entwickeln, und bilden sich zu einer organischen Einheit.

Die ganze Masse der modernen Dichtkunst dagegen ist ein

unvollendeter Anfang, deſſen Zuſammenhang nur in Gedanken zur Vollſtändigkeit ergänzt werden kann. Die Einheit dieſes theils wahrgenommenen, theils gedachten Ganzen, iſt das künſtliche Werk eines durch menſchlichen Geiſt und Abſicht hervorgebrachten Gebildes. Die gleichartige Maſſe der griechiſchen Poeſie hingegen iſt ein ſelbſtſtändiges, in ſich vollendetes, vollkommnes Ganzes, und die einfache Verknüpfung ihres durchgängigen Zuſammenhanges iſt die Einheit einer ſchönen organiſchen Gliederung, wo auch der kleinſte Theil durch die Geſetze und den Zweck des Ganzen nothwendig beſtimmt, und doch für ſich beſtehend und frei iſt. Die ſichtbare Regelmäßigkeit ihrer organiſchen Entwicklung verräth mehr als Zufall. Der größte wie der kleinſte Fortſchritt entwickelt ſich wie von ſelbſt aus der vorhergehenden, und enthält den vollſtändigen Keim der folgenden Stufe. Die ſonſt auch in der Menſchengeſchichte oft ſo tief verhüllten innern Principien und bewegenden Kräfte der lebendigen Bildung liegen hier gleichſam offen zu Tage, und ſind ſelbſt der äußern Geſtalt und Form jener Hervorbringungen wie mit beſtimmter und einfacher Schrift eingeprägt. Wie in der ganzen Maſſe die gleichartigen Elemente, durch die innre Stärke der ſtrebenden Kraft, zu einem wohlgeordneten organiſchen Ganzen ſich freundlich vereinigen; wie der organiſche Keim durch immer neue Entfaltungen des Bildungstriebes ſeinen Kreislauf im Ganzen vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, ſchnell reifte und plötzlich welkte; ſo auch jede einzelne Dichtungsart jedes Zeitalter, jede Schule der Poeſie wieder in ihrem Umkreiſe, als ein eignes abgeſchloſſenes Ganzes für ſich.

Dieſe überall vorwaltende Regelmäßigkeit in dem Stufengange der Bildung, erlaubt und nöthigt uns vorauszuſetzen, daß in der griechiſchen Poeſie überhaupt eigentlich nichts zufällig und bloß durch äußre Einwirkung gewaltthätig beſtimmt ſei. Wir müſſen vielmehr, und können mehrentheils auch mit Sicherheit annehmen, daß auch das Geringſte, Seltſamſte und der erſten Anſicht nach Zufälligſte, ſich aus innern Gründen nothwendig entwickelt habe.

Der Punkt, von welchem die griechiſche Bildung ausging, *war ein ungebildeter* Naturzuſtand; ihre ganze hiſtoriſche Lage aber

ein Höchſtes von Begünſtigung in den glücklichſten Anlagen und Veranlaſſungen, welches in der Kunſtbildung wenigſtens, faſt nirgends durch ſchädliche äußre Einflüſſe geſtört ward. Dieſe veranlaſſenden Urſachen erklären die Herkunft, die eigenthümliche Beſchaffenheit, und die äußern Schickſale der griechiſchen Poeſie. Die allgemeinen Verhältniſſe ihrer Theile aber, die Umriſſe ihres Ganzen, die beſtimmten Gränzen ihrer Stufen und Arten, die nothwendigen Geſetze ihrer Fortſchreitung erklären ſich nur aus innern Gründen, aus dem Naturcharakter ihrer Bildung. Dieſe Bildung war keine andre, als die freieſte Entwicklung der glücklichſten Anlage, deren allgemeiner und nothwendiger Keim in der menſchlichen Natur ſelbſt gegründet iſt. Nie iſt die poetiſche Bildung der Griechen weder zu Athen noch auch zu Alexandrien in dem Sinne künſtlich geweſen, daß der Verſtand nach wiſſenſchaftlicher Theorie die ganze Maſſe geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung ihres Ganges beſtimmt hätte. Im Gegentheil war die griechiſche Kunſtphiloſophie eigentlich ohne die mindeſte Gemeinſchaft mit der ausübenden Praxis des Künſtlers und höchſtens ſpäterhin die Handlangerin derſelben. Nur in der Rhetorik hat ein andres Verhältniß Statt gefunden, und da wurde die Kunſt wirklich nach der Theorie geübt und erlernt. Sonſt aber war in der geſammten griechiſchen Geiſtescultur und beſonders auch in der Poeſie, nicht der Verſtand, ſondern der freie Trieb, in ſeinem Streben nach der vollſtändigſten geiſtigen Entfaltung nicht nur das bewegende, ſondern auch das lenkende Princip der griechiſchen Bildung.

Die griechiſche Poeſie im Ganzen iſt eben daher ein Urbild und Kanon der Poeſie in ihrer natürlichen Entwicklung geworden und geweſen, und auch jedes einzelne Erzeugniß derſelben iſt das vollkommenſte in ſeiner Art. Mit kühner Beſtimmtheit ſind die Umriſſe einfach entworfen, mit üppiger Kraft ausgefüllt und vollendet; jedes Gebilde iſt die vollſtändige Anſchauung eines ächten Begriffs. Die griechiſche Poeſie enthält für alle urſprünglichen Arten des Schönen und Kunſtbegriffe eine vollſtändige Sammlung von Beiſpielen, *welche ſo überraſchend zweckmäßig für das Syſtem des Kunſtſchönen ſind, als hätte* ſich die bildende Natur abſichtlich

bemüht, den Wünſchen des nach Erkenntniß ſtrebenden Verſtandes zuvorzukommen. In ihr iſt der ganze Kreislauf der organiſchen Entwicklung der Kunſt abgeſchloſſen und vollendet, und das höchſte Zeitalter der Kunſt, wo das Vermögen des Schönen ſich am freieſten und vollſtändigſten äußern konnte, enthält den höchſten Gipfel zugleich mit dem vollſtändigen Stufengange der poetiſchen Krafteentwicklung. Alle reinen Arten der verſchiedenen möglichen Zuſammenſetzungen der Beſtandtheile des Schönen ſind erſchöpft und ſelbſt die Aufeinanderfolge und die Beſchaffenheit der Uebergänge von einem Kunſtſtyle zum andern iſt durch innere Geſetze nothwendig beſtimmt. Das Syſtem aller möglichen reinen Dichtungsarten iſt ſogar bis auf die Spielarten, die unreifen Erzeugniſſe der unentwickelten Kindheit, und die einfachſten Zwitterarten, welche ſich im verſunkenen Zeitalter der Nachahmung aus dem Zuſammenfluß und der Miſchung der ächten ſchon früher vorhandnen erzeugten vollſtändig erſchöpft. In dieſer Weiſe iſt die helleniſche Poeſie eine ewige Naturgeſchichte des Schönen und der Kunſt.

Sie enthält eigentlich die reinen und einfachen Elemente, in welche man die chaotiſch gemiſchten Erzeugniſſe der modernen Dichtkunſt erſt auflöſen muß, um ihr labyrinthiſches Gewirre völlig zu enträthſeln. Hier ſind alle Verhältniſſe ſo ächt, urſprünglich und nothwendig beſtimmt, daß der Charakter auch jedes einzelnen griechiſchen Dichters gleichſam eine reine und einfache künſtleriſche Elementaranſchauung darbietet. So könnte man zum Beiſpiel Göthe's Styl in den Werken der höheren Poeſie nicht beſtimmter, anſchaulicher und kürzer erklären, als wenn man ſagt, er ſei aus dem Styl des Homerus, des Euripides und des Ariſtophanes gemiſcht.

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechiſche Poeſie; beſonders wegen ihrer ſittlichen Flecken und Mängel. Verſuch einer Grundlegung zu einer vollſtändigen Theorie des Häßlichen und Kunſtwidrigen nach allen ſeinen Arten, als Gegenſatz zu der Idee des Schönen in der Kunſt. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler.

Nachdem wir nun die helleniſche Dichtkunſt in ihrer urbildlichen Vortrefflichkeit, als eine vollſtändige und vollkommene Kunſtanſchauung für alle Poeſie, in ihrer freien Naturentwicklung betrachtet haben; müſſen wir unſern Blick auch noch auf die entgegenſtehende Seite wenden, und alle Einſchränkungen, welche hier Statt finden, die Mängel, welche an den griechiſchen Dichtern gefunden oder ihnen gewöhnlich vorgeworfen, ſo wie überhaupt die Einwendungen, welche gegen ihre Vollkommenheit gemacht werden, in Erwägung ziehen und nach ſtrenger Vergleichung der richtigen Kunſt-Idee prüfen und erwiedern.

„Die griechiſche Poeſie, ſagt man zuvörderſt, beleidigt ſehr oft unſer Zartgefühl auf das empfindlichſte! Weit entfernt von der höhern Sittlichkeit unſers verfeinerten Jahrhunderts, bleibt ſie ſelbſt in ihrer höchſten Vollendung hinter dem alten Romanzo an Edelmuth, Anſtand, Scham und Zartheit weit zurück. Wie arm und unbefriedigend iſt nicht die gerühmte Einfachheit ihrer ernſthaften Werke! Der Stoff iſt dürftig, die Ausführung einförmig, die Gedanken gewöhnlich und allgemein bekannt, die Gefühle und Leidenſchaften ohne jene unendliche, geiſtige Tiefe, aus welcher erſt die wahre Kraft und Gewalt der Wirkung hervorgeht, und *ſelbſt die geprieſene ſchöne* Form nach den ſtrengen Forderungen

unſrer höhern Theorie nicht ſelten incorrect. Die griechiſche Poeſie ſollte unſer Urbild ſein? Sie, welche den höchſten Gegenſtand ſchöner Kunſt, eine edle geiſtige Liebe, gar nicht kennt?" So werden viele Moderne denken und fragen. „Sehr viele lyriſche Gedichte beſingen die unnatürlichſte Ausſchweifung und faſt in allen athmet der Geiſt zügelloſer Wolluſt, aufgelöſter Ueppigkeit, zerfloſſener Unmännlichkeit. In der plumpen Poſſenreiſſerei der pöbelhaften alten Komödie, ſcheint alles zuſammengefloſſen zu ſein, was nur die guten Sitten und die gute Geſellſchaft empören kann. In dieſer Schule aller Laſter, wo ſelbſt Sokrates komödirt ward, wird alles Heilige verlacht, und alles Große muthwillig verſpottet. Nicht nur die frevelhafteſte Ausſchweifung, ſondern ſogar weibiſche Feigheit und beſonnene Niederträchtigkeit, wie die Charaktere des Dionyſos und des Demos in den Fröſchen und Rittern des Ariſtophanes, werden hier mit fröhlichen Farben und in einem täuſchend reizenden Lichte leichtſinnig dargeſtellt. Die Unſittlichkeit und Verderbtheit der neuen Komödie aber erſcheint nur weniger ſchlimm, weil ſie ſchwächer und feiner iſt. Allein die Gaunereien lügenhafter Sclaven und liſtiger Buhlerinnen, die Ausſchweifungen thörichter Jünglinge, ſind bei häufig wechſelnden Miſchungen, die bleibenden und immer wiederkehrenden Grundzüge der ganzen Handlung. Auch im Homer ſtimmt der unedle Eigennutz ſeiner Helden, die nackte Art, wie der Dichter ungerechte Klugheit, und unſittliche Stärke, gleichſam preiſend oder doch gleichgültig darſtellt, mit der hohen Würde der vollkommenen Epopöe ſo ſchlecht überein, als die nicht ſeltene Gemeinheit des Stoffs und des Ausdrucks, und der rhapſodiſche Zuſammenhang des Ganzen. Der wuthentflammten Tragödie aber, dem höchſten Erzeugniß und Gebilde der ernſtern helleniſchen Kunſt iſt nicht nur jedes gräßlichſte Verbrechen das willkommenſte, ſondern in den Sophismen der Leidenſchaft wird das Laſter auch nach Grundſätzen gelehrt. Weſſen Herz empört ſich nicht, den Muttermord der Elektra im Sophokles mehr glänzend und verſchönernd, als verabſcheuend dargeſtellt zu ſehen? Um *endlich der beſſern* Seele jeden innern Widerhalt zu rauben, ſo *ſchließt gewöhnlich* das ſchreckliche Gemählde im dunkeln Hinter-

grunde mit der niederdrückenden Ansicht eines allmächtigen und unverständigen, wohl gar neidischen und menschenfeindlichen Schicksals."

Ehe wir diese oder andere ähnliche Zusammenstellungen, kunstreicher, historischer Mißverständnisse und moderner Vorurtheile in ihre ursprünglichen Bestandtheile auflösen und im Einzelnen prüfen können; müssen wir einige Worte über die einzig gültigen objectiven Gründe des wahren Kunsttadels voranschicken. Dann wird es nicht schwer sein, den subjectiven Ursprung und das willkührliche Princip solcher, die antike Schönheit verkennenden und entstellenden Polemik, welche der modernen Denkart fast überall zum Grunde liegt, selten aber ganz klar ausgesprochen wird, anschaulich darzulegen.

Jede lobende oder tadelnde Würdigung kann nur unter zwei Bedingungen gültig sein. Der Maaßstab, nach welchem geurtheilt und geschätzt wird, muß allgemeingültig, und die Anwendung auf den der Kritik unterworfnen Gegenstand muß so gewissenhaft treu, die Wahrnehmung so vollkommen richtig sein, daß sie jede Prüfung bestehen können. Außerdem ist das Urtheil ein bloßer Machtspruch. Wie unvollständig und lückenhaft unsere Philosophie des Schönen und der Kunst sei, kann man schon daraus abnehmen, daß es noch nicht einmahl einen nahmhaften Versuch einer Theorie des Häßlichen giebt. Und doch sind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Gegensätze, die nur als solche, und einer durch den andern, in ihrem Wesen erkannt, und richtig verstanden und begriffen werden können. Der Fehler liegt darin, daß aller Kunsttadel nur nach Regeln ausgesprochen wird, welche ganz ins Einzelne gehen, ohne sich zu der allgemeinen Idee zu erheben, und die noch obendrein meistentheils ganz willkührlich angenommen sind. Oder es geschieht nach einem unbestimmten Gefühl, welches oft auch bloß individuell ist; ohne daß man dabei zurückginge auf den Grundbegriff desjenigen, was in der Kunst überhaupt tadelhaft sein kann; da doch ein solcher Grundbegriff von dem Häßlichen und Ungestalteten, als dem reinen Gegensatz von der Idee des *Schönen* durchaus erforderlich wäre, zur vollkommenen *Klarheit und* Sicherheit des künstlerischen Urtheils.

Wie das Schöne die angenehme und geistig reizende Erscheinung des Guten und Göttlichen, so ist das Häßliche die unangenehme und widrige Erscheinung des innerlich Schlechten. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüth anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben; so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit, Veranlassung und Element für einen sittlichen Schmerz. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmuth verschmolzen; hier erfüllt uns das Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche mit Widerwillen und Abscheu. Statt freier Leichtigkeit drückt uns schwerfällige Peinlichkeit, statt reger Kraft eine todte Masse darnieder. Statt einer gleichmäßigen Spannung, in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe, wird die Theilnahme durch ein schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüth sich nach Ruhe sehnt, wird es durch zerrüttende Wuth gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch schleppende Mattigkeit ermüdet.

Der thierische Schmerz ist in der Darstellung des Häßlichen nur Element und Träger des sittlich Schlechten. Dem positiven Guten ist aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt, obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in andrer Beziehung auch positiv schlecht genannt werden kann; sondern es ist das Schlechte, allgemein und in Beziehung auf das Sein betrachtet, nur eine bloße Verneinung des reinen oder des geistigen Daseins und seiner wesentlichen Bestandtheile, der Allheit, Einheit und Vielheit. Das Häßliche ist also eigentlich ein leerer Schein im Element eines wirklichen Naturübels, aber ohne wahre und eigentliche sittliche Kraft im Innern. Nur in der Sphäre der Thierheit giebt es ein positives Uebel, den Schmerz. In der reinen Geistigkeit würde nur Genuß und Beschränkung ohne Schmerz, und in der reinen Thierheit, nur Schmerz und Stillung des Bedürfnisses ohne Genuß Staat finden. Auch das thierische Spiel, in welchem wir freieren Genuß menschlich ahnen, ist vielleicht nur *Stillung eines Bedürfnisses*, Entledigung der überflüssigen Kraft. *Nur das Vorgefühl* des ihm Entgegengesetzten kann dem Leben-

vermögen den erſten Anſtoß der Bewegung geben, ſeine Kraft zu regen und zu beſtimmen, gleichartigen Lebensſtoff zu lieben, und das Fremdartige zu haſſen. Ohne Ahnung eines Feindes könnte ein Weſen gar nicht zum Bewußtſein gelangen, welches Mannichfaltigkeit und alſo Verſchiedenheit vorausſetzt, bei vollkommner Gleichheit aber nicht möglich ſein würde; viel weniger kann es ohne dieſe Vorausſetzung begehren, es würde in träger Ruhe ewig beharren. Furcht vor der Vernichtung iſt der eigentliche Quell des thieriſchen Daſeins. Die thieriſche Furcht iſt nur anders geartet, und geſtaltet, wie die menſchliche; der Hoffnung hingegen iſt offenbar nur der Menſch allein fähig. In der gemiſchten Natur des Menſchen nun, ſind die negative Beſchränkung des Geiſtes und der poſitive Schmerz des Thiers innigſt in einander verſchmolzen.

Der Gegenſatz reicher Fülle iſt Leerheit; Mangel an Leben und Gehalt, Einförmigkeit und das Geiſtloſe. Der Harmonie ſteht Mißverhältniß und Streit gegenüber. Dürftige Verwirrung iſt alſo dem eigentlichen Schönen im engern Sinne entgegengeſetzt. Das Schöne im engern Sinne iſt die Erſcheinung einer endlichen aber lebendigen Mannichfaltigkeit in einer bedingten und organiſch geordneten und gegliederten Einheit. Das Erhabne hingegen iſt die Erſcheinung des Unendlichen; unendlicher Fülle oder unendlicher Harmonie. Es hat alſo einen doppelten Gegenſatz; unendlichen Mangel und unendliche Disharmonie.

Die Stufe der Schlechtigkeit nähmlich wird allein durch den Grad der Verneinung beſtimmt. Die Stufe der Häßlichkeit hingegen hängt zugleich von der innern Kraft und Gewalt des Triebes ab, welchem widerſprochen wird. Die nothwendige Bedingung des Häßlichen iſt eine getäuſchte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen. Das Gefühl der innern Leerheit und des Seelenſtreits kann von bloßer Unbehaglichkeit bis zur wüthendſten Verzweiflung wachſen, wenn gleich der Grad der Verneinung derſelbe bleibt, und nur die intenſive Kraft des verletzten und beleidigten Triebes allein bis zu ſolcher Höhe geſteigert wird.

Erhabne Schönheit gewährt einen vollſtändigen Genuß. Das Reſultat erhabner Häßlichkeit, einer Täuſchung, welche durch *jene Spannung des Triebes* möglich iſt, hingegen iſt Verzweif-

lung, gleichſam ein abſoluter, vollſtändiger Schmerz. Ferner Unwillen, eine Empfindung, welche im Reiche des Häßlichen eine ſehr große Rolle ſpielt; oder der Schmerz, welcher die Wahrnehmung einzelner ſittlicher Mißverhältniſſe begleitet. Denn alle ſittlichen Mißverhältniſſe veranlaſſen die Einbildungskraft, den gegebnen Stoff zur Vorſtellung einer unbedingten Disharmonie zu ergänzen.

In ſtrengſtem Sinne des Worts iſt ein höchſtes Häßliches offenbar ſo wenig möglich, wie ein höchſtes Schönes. Ein unbedingtes Höchſtes der Verneinung, oder das abſolute Nichts, kann ſo wenig wie ein unbedingtes Höchſtes des poſitiven Daſeins in irgend einer endlichen Vorſtellung gegeben werden; und ſelbſt in der höchſten Stufe der Häßlichkeit iſt, ſo metaphyſiſch angeſehen, immer noch etwas Schönes enthalten. Es wird ſogar, um das häßlich Erhabne darzuſtellen, und den Schein unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie zu erregen, das größte Maaß von Fülle und Kraft erfordert. Die Beſtandtheile des Häßlichen ſtreiten alſo unter einander ſelbſt, und es kann in demſelben nicht wie im Schönen, durch eine gleichmäßige, wenn gleich beſchränkte Kraft der einzelnen Beſtandtheile, und durch vollkommne Geſetzmäßigkeit der vollſtändig vereinigten, ein bedingtes aber doch objectives Höchſtes als beſtimmter Gränzpunkt der möglichſten Annäherung, welche nicht weiter übertroffen werden kann, erreicht werden, ſondern nur ein ſubjectives; denn es giebt für jede individuelle Empfänglichkeit eine beſtimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenſeits welcher die Beſonnenheit aufhören würde.

Der ſchöne Künſtler aber ſoll nicht nur den Geſetzen der Schönheit, ſondern auch den Regeln der Kunſt gehorchen, nicht nur im innern Gefühl das Häßliche, ſondern auch im Aeußern die techniſchen Fehler vermeiden. Jedes darſtellende Werk freier Kunſt kann auf vierfache Weiſe Tadel verdienen. Entweder fehlt es der Darſtellung an darſtellender Kraft und Vollkommenheit; oder ſie ſündigt gegen die idealiſche Haltung und objective Richtigkeit; *oder* auch gegen die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit.

Dem Unvermögen fehlt es an Werkzeugen und an Stoff, welche dem Zweck entſprechen würden. Die Ungeſchicklichkeit weiß die vorhandne Kraft und den gegebnen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die Darſtellung iſt dann ſtumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Gränzen der Natur verwirren, und durch widernatürliche Miſchungen der ächten Dichtungsarten ihren eignen Zweck ſelbſt vernichten. Eine zwar geſunde aber noch kindliche Bildung wird in ächten aber unvollkommnen Dichtarten ihre richtige Abſicht nur im Entwurf anlegen, ohne ſie vollſtändig ausführen zu können.

Die Darſtellung kann im Einzelnen ſehr vortrefflich ſein, und doch im Ganzen durch innre Widerſprüche ſich ſelbſt aufheben, die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit vernichten, und die Geſetze der kunſtgemäßen Richtigkeit verletzen. Unzuſammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbeſtimmten Maſſe eines angeblichen Kunſtwerks an eigner Beſtandheit und an den Geſetzen der innern Möglichkeit überhaupt fehlte; wenn das Werk gleichſam gränzenlos, und von der übrigen Natur gar nicht, oder nicht gehörig abgeſondert wäre, da es doch eigentlich eine kleine abgeſchloſſene Welt, ein in ſich vollendetes Ganzes ſein ſollte.

Gegen die idealiſche Würde und Hoheit der Kunſt wird verſtoßen, wenn der Künſtler ſein Werkzeug vergöttert, und die Darſtellung, welche nur Mittel ſein ſollte, an die Stelle des unendlichen höhern Ziels unterſchiebt, und als eitler Virtuoſe, nur nach der höchſten Geſchicklichkeit ſtrebt, um durch das Wunderbare derſelben in Erſtaunen zu ſetzen; durch Künſtelei alſo, welche dann die Stelle der wahren Kunſt einnimmt.

Gegen die objective Wahrheit der Kunſt wird gefehlt, wenn ſich bei dem Geſchäft allgemeingültiger Darſtellung, die Eigenthümlichkeit ins Spiel miſcht, ſich leiſe einſchleicht, oder offenbar empört; durch eine blos ſubjective Auffaſſung der Darſtellungsweiſe.

Dieſer allgemeine Umriß der reinen Arten aller denkbaren Darſtellungsfehler enthält die erſten Grundlinien einer Theorie des Incorrecten, welche mit dem Begriff des Häßlichen *zuſammen genommen, den vollſtändigen* Codex aller Kunſtvergehen aus-

macht, den wir bei dem folgenden Entwurf einer Vertheidigung der helleniſchen Poeſie zum Grunde legen wollen.

Die Poeſie der Alten bedarf eigentlich keiner rhetoriſchen Lobpreiſungen; der Kunſtgriff, ihre wirklichen Fehler zu beſchönigen oder zu läugnen, würde ihrer ganz unwürdig ſein. Sie verlangt ſtrenge Gerechtigkeit; denn auch der harte Tadel wird ihrer Würde weniger nachtheilig ſein, als blinde Vorliebe oder eine ſchlaffe Nachſicht der Beurtheilung, aus innerer Gleichgültigkeit gegen die hohe Würde des Schönen.

Jeder Verſtändige wird die Unvollkommenheit der älteſten, die Unächtheit der ſpäteſten griechiſchen Dichtungsarten; die kindliche Sinnlichkeit des epiſchen Zeitalters, die üppige Ausſchweifung gegen das Ende des lyriſchen und beſonders in der dritten Stufe des dramatiſchen Zeitalters, die nicht ſelten bittre und gräßliche Härte der ältern Tragödie willig eingeſtehen. Auf die Schwelgerei, die das ſinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geiſtigen Genuſſes ſein ſollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftloſe Gährung, dann eine ſcheinbar beruhigte und geordnete Mattigkeit, und endlich im Zeitalter der Künſtelei und gelehrter Nachahmung, die ſchwerfällige Trockenheit einer todten und aus einzelnen Stücken zuſammengeflickten Maſſe und bloßen Moſaik.

Die durchgängige Richtung der geſammten ſtrebenden Kraft ging zwar auf das Schöne, von dem Augenblick an, als die Darſtellung von der rohen Aeußerung eines Bedürfniſſes ſich zum freien Spiel erhob. Aber die natürliche Entwicklung konnte keine nothwendigen Stufen der Bildung überſpringen, und nur allmählig fortſchreiten. Auch das war natürlich, ja nothwendig, daß die helleniſche Poeſie von dem höchſten Gipfel der Vollendung in die tiefſte Entartung verſank. Der Trieb nähmlich, welcher die griechiſche Bildung lenkte, iſt ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Man ſetze eine Mannichfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freie Gemeinſchaft, ohne ſie durch ein vollkommnes Geſetz zu vereinigen; ſie werden ſich endlich ſelbſt zerſtören. So *auch die freie Bildung*; denn hier iſt in die Geſetzgebung ſelbſt *etwas Fremdartiges* aufgenommen, weil der zuſammengeſetzte Trieb

eine Mischung der Menschheit oder des reinen geistigen Daseins und der Thierheit, oder der widerstrebenden Verneinung ist. Da die Sinnlichkeit eher zum Dasein gelangt, und die Entwicklung des Geistigen selbst erst veranlaßt, so hat sie in den frühern Stufen der Bildung das Uebergewicht. Sie behielt dieses in Griechenland auch bei der größern Masse der ganz ungebildeten Bürger oder Bürgerinnen selbst der gebildeten Volksstämme, und bei den rohgebliebenen Völkerschaften. Zwar auch eine Masse, aber nur die kleinere herrschende in der größern beherrschten, wurde mündig und selbstständig. Jene größere Masse äußerte beständig eine starke anziehende Kraft, die bessere zu sich herabzuziehen, welche durch den ansteckenden Einfluß untermischter Sclaven und umgebender Barbaren noch ungemein verstärkt ward. Ohne äußre Gewalt, und sich selbst überlassen, kann die strebende Kraft nie stillstehen. Wenn sie daher in ihrer allmähligen Entwicklung das Zeitalter einer gleichmäßigen an Kraft beschränkten, aber im Umfang vollständigen und gesetzmäßigen Befriedigung erreicht, so wird sie nothwendig größeren Gehalt, selbst auf Unkosten der Uebereinstimmung, begehren. Die Bildung wird rettungslos in sich selbst versinken, und der Gipfel der höchsten Vollendung wird ganz dicht an entschiedene Entartung gränzen. Die lenkende Kunst eines durch vielfache Erfahrung gereiften Verstandes allein hätte dem Gange der Bildung eine glücklichere Richtung geben können. Der Mangel eines weisen, lenkenden Princips, um das höchste Schöne fest zu fassen und unwandelbar zu erhalten, und der Bildung eine stete Fortschreitung zum Bessern zu sichern, ist aber nicht das Vergehen eines einzelnen Zeitalters. Wenn also über das, was nothwendig, und eigentlich Schuld der Menschheit selbst ist, und unvermeidlich in dem Gange und in den Schranken ihrer Entwicklung liegt, ein Tadel Statt finden kann; so trifft er allerdings auch die gesammte Masse und das Ganze der griechischen Bildung.

Aber dieses allmählige Entstehen, und dieses Versinken in sich selbst, der ganzen griechischen und alten Bildung, wie der alten Poesie, steht gar nicht im Widerspruch mit der Behauptung daß die griechische *Dichtkunst* die gesuchte Anschauung sei, durch *welche eine allgemeingültige* Philosophie der Kunst, sowohl für

die Ausübung als für die Theorie, erst anwendbar und ins Leben eingreifend werden könnte. Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Schönen umfaßt im vollendeten Kreislaufe der allmähligen Entwicklung, auch die Unvollkommenheit der frühern und die Entartung der spätern Stufen, in deren steten und nothwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann. Der Charakter der Masse und des Ganzen ist dennoch idealisch allgemein, und auch diejenigen Werke, deren Styl tadelhaft ist, sind durch die einfache Aechtheit und Gediegenheit der Anlage und der Gränzen, durch die kühne Bestimmtheit der reinen Umrisse, und die kräftige Vollendung der bildenden Natur, einzige, für alle Zeitalter gültige, und gesetzgebende Anschauungen. Die kindliche Sinnlichkeit der frühern griechischen Dichter hat immer noch mehr schönes Ebenmaaß, als die künstliche Verfeinerung mancher mißbildeten Modernen und selbst die griechische Künstelei ist noch classisch in der Sprache und Form des Ausdrucks.

Es giebt eine gewisse Art der Ungenügsamkeit, welche ein sicheres Kennzeichen der Mißbildung ist. So diejenigen, welche nicht zufrieden damit, daß die griechische Poesie schön sei, ihr einen ganz fremdartigen Maaßstab der Würdigung aufdringen, in ihren verworrnen Forderungen alles Objective und Subjective durch einander mischen, und eigentlich nur verlangen, daß sie interessanter sein sollte. Allerdings könnte auch das, was schon das höchste Interesse hat, immer noch interessanter gedacht werden, und die griechische Poesie macht von diesem allgemeinen Naturgesetz keine Ausnahme. Alle Größen sind unendlicher Fortschreitung und Vermehrung fähig, und es wäre wunderbar, wenn unsere Poesie durch die Fortschritte aller vorigen Zeitalter bereichert, an Gehalt die griechische nicht überträfe.

Unstreitig ist das Verhältniß des männlichen und des weiblichen Geschlechts im Ganzen genommen, bei den Neuern glücklicher, die weibliche Erziehung um etwas besser, wie bei den Griechen. Die Liebe war bei den Neuern lange Zeit, zum Theil ist *sie noch jetzt der einzige* Ausweg für jeden freieren Schwung des *höheren Gefühls*, der im Alterthum der Tugend und dem Va-

terlande geweiht war. Auch die moderne Dichtkunſt verdankt dieſer günſtigen Veranlaſſung ſehr viel. Freilich aber wurde nur zu oft ein leeres Spiel der Fantaſie oder ein erkünſtelter Schwulſt unnatürlicher Empfindſamkeit dem ächten Gefühle untergeſchoben, und durch häßliche falſche Scham die Einfalt der Natur entweiht. Gewiß iſt die Myſtik der Sinnlichkeit und die ordentlich ſcholaſtiſche Grübelei in der Metaphyſik der Liebe vieler modernen Dichter von wahrer ſittlicher Anmuth und Schönheit ſehr weit entfernt. Die krampfhaften Erſchütterungen des Kranken machen mehr Geräuſch, als das ruhige aber ſtarke Leben des Geſunden. Die innige Gluth des treuen Propertius vereinigt wahre Kraft und Zartheit, und läßt viel Gutes von Kallimachos und Philetas ahnen. Und doch war in ſeinem Zeitalter an vollkommne lyriſche Schönheit ſchon gar nicht mehr zu denken. Es ſind aber Spuren genug vorhanden, um ſehr beſtimmt vermuthen zu können, was und wie viel wir an den Geſängen der Sappho, des Mimnermus und einiger andrer erotiſchen Dichter aus der Blüthezeit der lyriſchen Kunſt verloren haben. Die ſanfte Wärme, die geſellige Anmuth und Feinheit, die Milde der Gefühle und menſchlichen Geſinnung, welche in den erotiſchen Darſtellungen der neuen attiſchen Komödie athmete, lebt noch in vielen Dramen des Plautus und Terentius. Was hingegen die Tragödie betrifft, ſo hatten die Griechen vielleicht Recht, den Euripides wegen ſeiner Neigung zur Darſtellung erotiſcher Leidenſchaften zu tadeln. Was augenblickliche Ergießung des überſchäumenden Gefühls, oder ruhiger Genuß voller Glückſeligkeit ſein ſollte, kann nur durch häßliche unſittliche oder widernatürliche Zuſätze zu einer tragiſchen Leidenſchaft aus einander gereckt werden. Auch in vielen der vortrefflichſten neuern Trauerſpiele nimmt die Liebe nur eine untergeordnete Stelle ein.

Sollte aber auch wirklich die helleniſche Poeſie durch eine Eigenthümlichkeit ihrer ſonſt ſo einzig günſtigen Lage hier etwas zurückgeblieben ſein; ſo wäre dieſes für das Ganze in dem großen Gebiethe der darſtellenden Kunſt noch kein unverzeihliches Verbrechen. Ueberhaupt verräth es einen kleinlichen Blick, nur am *Zufälligen zu kleben*, und das große Weſentliche nicht wahrzu-

nehmen. Es braucht der Künſtler auch keineswegs Allen Alles zu ſein. Wenn er nur den nothwendigen Geſetzen der Schönheit und den objectiven Wahrheitsgränzen der Kunſt gehorcht, ſo bleibt ihm übrigens die unbeſchränkte Freiheit, ſo eigenthümlich zu ſein, als er nur immer will. Durch ein ſeltſames Mißverſtändniß verwechſelt man ſehr oft die Allgemeinheit in der Kunſt mit der unbedingt geforderten Allgemeingültigkeit. Die größte Allgemeinheit eines Kunſtwerks würde nur durch vollendete Flachheit möglich ſein. Das Einzelne iſt in der idealiſchen Darſtellung das unentbehrliche Element und der nothwendige Träger des Allgemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwiſcht, ſo verliert ſelbſt das Allgemeine ſeine Wirkſamkeit. Die ſchöne Kunſt iſt wie eine Sprache göttlicher Begeiſterung, welche nach Verſchiedenheit der Kunſtarten, der Werkzeuge und der Stoffe ſich in eben ſo viele abgeſonderte Mundarten theilt. Wenn der Künſtler nur ſeiner hohen Sendung würdig, wenn er nur göttlich redet; ſo bleibt ihm die Wahl der Mundart, in der er reden will, völlig frei. Es würde nicht nur unrechtmäßig, ſondern auch ſehr gefährlich ſein, ihn hierin beſchränken zu wollen; denn die Sprache iſt ein unendlich unauflösliches Gewebe der allerfeinſten Beziehungen. Sie muß ſogar, ſo ſcheint es, ihre Eigenheiten haben, um bedeutend und vortrefflich zu ſein; wenigſtens hat man noch keine allgemeine Allerweltsſprache, die Allen Alles wäre, erfinden können. Auch darf der Künſtler reden, mit wem er gut findet; mit ſeinem ganzen Volke, oder mit dieſem und jenem, mit aller Welt oder mit ſich allein. Nur muß und ſoll er, in den menſchlichen Individuen, welche ſein Publikum ſind, ſich an die höhere Menſchheit und nicht an die Thierheit wenden.

Auch der modernen Dichtkunſt würde ihre charakteriſtiſche Tiefe unbenommen bleiben, wenn ſie nur das griechiſche Geheimniß entdeckt hätte, im Eigenthümlichen objectiv zu ſein. Statt deſſen will ſie ihre auf bloßer Willkühr oder Gewohnheit beruhenden Eigenheiten zum Naturgeſetz der Menſchheit erheben. Nicht zufrieden damit, ſelbſt durch ſo viele künſtleriſche, ſittliche und geſellſchaftliche Vorurtheile gebunden zu ſein, will ſie auch ihre griechiſche Schweſter in ähnliche Feſſeln ſchlagen.

Wenn die willkührlichen Regeln des modernen Anstandes gültige Gesetze der schönen Kunst sind, so ist die griechische Poesie nicht zu retten, und wenn man consequent sein will, muß man mit ihr verfahren, wie einst so manche Gebilde der Antike, in einem falschen frommen Eifer über die unverschleierte Nacktheit dieser Erscheinungen, sind zerschlagen worden; welche Zerstörung gebildeter Kunstgegenstände eine besser unterrichtete und besser verständigte christliche Nachwelt keineswegs gebilligt und in der gleichen Art weiter fortgesetzt hat. Die nach der wechselnden Mode bestimmte besondre Form des gesellschaftlichen Anstandes, hat der Poesie nicht das Gesetz vorzuschreiben; sie steht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. Die unverhohlne Nacktheit im Ausdruck der Sprache, im Leben und in der Kunst der Griechen und Römer, ist nicht rohe thierische Plumpheit, sondern die naive Unbefangenheit einer frei gebildeten Natur, und die dreiste Offenheit republikanischer Sitten. Das Gefühl echter Scham aber war den Griechen keineswegs fremd; der Quell der ächten Scham ist die sittliche Scheu, und Bescheidenheit des Herzens. Falsche Scham hingegen entspringt aus thierischer Furcht, oder aus erkünsteltem Vorurtheil. Sie giebt sich durch Stolz und Neid zu erkennen; ihr verstecktes und heuchlerisches Wesen verräth ein tiefes Bewußtsein von innerm Schmutz. Ihre unechte Ziererei ist die häßliche Schminke lasterhafter Sclaven, der weibische Putz entnervter Barbaren; und es ist schon oft bemerkt worden, daß dieses falsche Zartgefühl einer erkünstelten, und grüblerisch spitzfindigen, Schicklichkeit um so leichter Verdacht schöpft, oder verletzt, und bis zum Unnatürlichen gesteigert wird; je tiefer das Verderben in den Sitten und selbst in der Fantasie eingewurzelt ist und alles angefressen hat.

Wichtiger erscheinen allerdings die Vergehungen und die Einwürfe wider die Sittlichkeit selbst, in der griechischen Poesie. Wer wollte wohl das beschönigen oder für gleichgültig halten, was ein reingestimmtes Gemüth wirklich verletzen muß? Nur darf, wer hier mitutheilen will, nicht von solcher stoischen Strenge der Laune sein, daß er etwa an dem kindlich fröhlichen Muthwillen, mit welchem die sagenhaften Schelmstücke des neugebornen Gottes *in dem komischen Hymnus* auf den Merkur dargestellt werden, ein

Aergerniß nähme! Offenbar enthält die Anklage einzelne wahre Züge, nur der eigentliche Geſichtspunkt, der wahre Zuſammenhang, auf den doch alles ankommt, ſcheint verfehlt zu ſein. Man unterſcheide vor allen Dingen die weſentliche und zufällige Sittlichkeit und Unſittlichkeit eines Kunſtwerks. Weſentlich unſittlich in der Kunſt, iſt nur das wirklich Schlechte, welches erſcheint, und deſſen Eindruck jedes ſittlich gute Gefühl nothwendig beleidigen muß. Die Erſcheinung des Schlechten iſt häßlich, und die weſentliche künſtleriſche Sittlichkeit iſt daher ein nothwendiger Beſtandtheil der vollkommenen Schönheit; Sittlichkeit überhaupt, iſt das Uebergewicht der reinen Menſchheit über die Thierheit im Begehrungsvermögen. Die Sinnlichkeit der frühern, und die Ausſchweifung der ſpätern helleniſchen Poeſie ſind nach dieſem Grundſatz nicht nur ſittliche, ſondern auch künſtleriſche Mängel und Vergehen. Es iſt aber wahrhaft merkwürdig, wie tief das Attiſche Volk ſein eignes Verſinken fühlte, mit welcher Heftigkeit die Athener einzelne üppige Dichter, einen Euripides, einen Kineſias, deshalb beſchuldigten und haßten, als ſeien ſie Schuld an dem allgemeinen Verderben; da dieſe Dichter doch nur die herrſchenden Volkswünſche erriethen, oder dem ſtarken reißenden Strome der ganzen Maſſe folgten.

Es giebt griechiſche Fehler, vor denen die modernen Dichter ziemlich ſicher ſind. Eine zahme Kraft durch den gewaltſamſten Zwang in guter Zucht und Ordnung halten, iſt eben kein großes Rieſenwerk der Anſtrengung. Wo aber die Neigungen nicht in den Schranken der geſetzlichen Ordnung ſich frei entfalten dürfen, da kann es eigentlich weder gute noch ſchlechte Sitten, in dem Sinne des ſchönen Alterthums, geben. Wem der muthwillige Frevel des Ariſtophanes bloß Unwillen erregt, der verräth nicht allein die Beſchränktheit ſeines Verſtandes, ſondern auch die Unvollſtändigkeit ſeiner ſittlichen Anlage und Bildung. Denn die geſetzloſe Ausſchweifung dieſes Dichters iſt nicht bloß durch eine ſchwelgeriſche Fülle des üppigſten Lebens verführeriſch reizend, ſondern auch durch einen Ueberfluß von ſprudelndem Witz, überſchäumendem Geiſt, *und wahrer* ſittlicher Kraft in freieſter Regſamkeit, hinreißend *ſchön und erhaben*. Zügellos in ſeiner Sprache und in ſeinen Schil-

derungen, ist er selbst der Gesinnung nach, überall ein Vertheidiger und Lobredner der ehrbaren alten Sitten und altväterlichen Gebräuche; und die verwegne Kühnheit, mit welcher er schändliche Demagogen und Volksverführer, im Angesichte dieses nähmlichen Volkes angreift, muß ihm als hohe republikanische Bürgertugend angerechnet werden.

Zufällig künstlerisch unsittlich ist nun hingegen dasjenige, dessen Schlechtigkeit nicht erscheint; was aber seiner Natur nach, unter gewissen subjectiven Bedingungen einer aufgereizten Fantasie oder besondern körperlichen Stimmung, und solchen Ideenverbindung, Veranlassung und Anreiz zu einer bestimmten unsittlichen Denkart oder Handlung werden kann. Welches noch so Vortreffliche und Vollkommne aber könnte nicht durch zufällige Umstände verderblich werden? Nur dem, was ganz kraftlos und nichtig ist, ertheilen wir das zweideutige Lob einer völligen Unschädlichkeit. Uebrigens ist das Kunstwerk als solches eigentlich gar nicht mehr vorhanden, wenn sein organischer Zusammenklang zerstört ist, oder nicht wahrgenommen wird, und die Wirkung des aufgelösten Stoffs geht den Künstler nichts mehr an. Auch sind wir nicht berechtigt, wissenschaftliche Wahrheit von dem Dichter zu erwarten. Der Tragiker kann es oft nicht vermeiden, Verbrechen scheinbar zu beschönigen, indem er die handelnden Personen nach ihrer Leidenschaft und ihrem Charakter reden läßt. Er bedarf starker Leidenschaften und schrecklicher Begebenheiten; nur soll er schlechthin die Sitten seiner Handelnden so erhaben und schön darstellen, als das Gesetz des Ganzen es nur immer erlauben will. Wer aber durch das Beispiel eines Orestes, einer Phädra, zu Verbrechen verleitet wird, der hat wahrlich sich selbst allein so gut die Schuld beizumessen, als wer sich eine üppige Buhlerin, einen geistreichen Betrüger, einen witzigen Schmarotzer der neuern Komödie zum Vorbilde nehmen wollte! Ja, der Dichter selbst kann eine unsittliche Denkart und Absicht haben, und sein Werk dennoch nicht unsittlich sein; wenn es nähmlich im Uebrigen wahrhaft künstlerisch gedacht und abgefaßt ist, und wir uns nur an die Kunst darin halten, ohne jenes Unsittliche weiter zu beachten.

Unstreitig hat die Leidenschaftlichkeit der entarteten Tragödie,

der Leichtſinn der Komödie, die Ueppigkeit der ſpätern Lyrik, den Fall der griechiſchen Sitten beſchleunigt. Durch die bloße Rückwirkung der darſtellenden Kunſt wurde die ohnehin ſchon entſchiedene ſittliche Entartung der Maſſe dennoch verſtärkt, und ſank mit verdoppelter Geſchwindigkeit. Dieß gehört aber nur für die Gerichtsbarkeit der hiſtoriſchen Würdigung, welche das vollſtändige Ganze der geſammten menſchlichen, ſittlich bürgerlichen, wiſſenſchaftlich intellectuellen, und poetiſch künſtleriſchen Bildung umfaßt. Die Kunſtbeurtheilung allein hingegen nimmt die Bildung des Schönen und der Kunſt für ſich und einzeln aus ihrem ganzen Weltzuſammenhange heraus, und in dieſem Reiche der Schönheit und der Darſtellung gelten nur die Kunſtgeſetze. Jene, alle Elemente der Menſchheit umfaſſende hiſtoriſche Beurtheilung iſt der höchſte aller Geſichtspunkte; die untergeordneten Geſichtspunkte der im engern Sinn bloß moraliſchen, dann der künſtleriſchen und intellectuellen Beurtheilung ſind unter ſich gleich. Die Schönheit iſt ein eben ſo urſprünglicher und weſentlicher Beſtandtheil der menſchlichen Beſtimmung als die Sittlichkeit; das Gute, wie das Schöne, beide ſind in dem Wahren gegründet, und es iſt nur ein Irrthum und eine Täuſchung, wenn man die einzelnen Glieder und Elemente aus dieſem Dreiklange des Göttlichen, welche nur in der Verwicklung und Abſonderung des einzelnen Daſeins, getrennt und ſtreitend erſcheinen können, auch im Ganzen und dem innern Weſen ſelbſt, glaubt von einander reißen und eines unter das andre herabſetzen zu können. Alle dieſe Beſtandtheile ſollen unter ſich im Verhältniſſe der Geſetzesgleichheit ſtehen, und die ſchöne Kunſt hat ein unveräußerliches Recht auf geſetzliche Selbſtſtändigkeit. Dieſem Grundgeſetze muß auch die herrſchende Kraft, welche das Ganze der menſchlichen Bildung lenkt und ordnet, getreu bleiben; ſonſt vernichtet ſie ſelbſt den Grund, worauf ſich das Recht ihrer Herrſchaft allein ſtützt. Es iſt die Beſtimmung des Bildungsvermögens, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüths, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen. Die Bildungskunſt darf zu dieſem Zwecke die Freiheit der Einzelnen *beſchränken, ohne jedoch* jenes Grundgeſetz zu verletzen; aber *nur unter der Bedingung*, daß ſie die fortſchreitende Entwicklung

nicht hemmt, und eine künftige vollendete Freiheit nicht unmöglich macht. Sie muß gleichsam streben, sich selbst überflüßig zu machen.

Wie sehr man die Gränzen der freien Dichterwelt zu verkennen pflege, können auch die anmaßlichen Forderungen nach dem Begriffe und Grundsatze einer seinsollenden correcten Richtigkeit bestätigen. Wenn der beurtheilende Kunst-Anatom die schöne Harmonie und den organischen Zusammenhang eines Kunstwerks erst zerstört, in eine elementarische Masse auflöst, und mit dieser dann wie ein experimentirender Naturforscher mancherlei Versuche anstellt, aus denen er stolz entscheidende Resultate zieht; so täuscht er sich selbst auf eine sehr handgreifliche Weise, denn das Kunstwerk als solches ist eigentlich gar nicht mehr vorhanden. Es giebt kein Gedicht, aus welchem man auf diese Art nicht innre Widersprüche herausrechnen könnte; aber innre Widersprüche, welche nicht erscheinen, schaden der künstlerischen Wahrheit nicht; sie sind poetisch gar nicht vorhanden. Aeltere französische und engländische Kunstforscher vorzüglich haben ihren Scharfsinn an solche verkehrte Spitzfindigkeiten häufig verschwendet, und ich weiß nicht, ob sich nicht auch bei Lessing noch hier und da Erinnerungen an jene Manier grüblerischer Kunsturtheile nach einem ganz unanwendbaren Begriff von correcter Vollkommenheit finden sollten. Ueberhaupt muß man wohl, bei aller Achtung vor der Theorie, gestehen, daß man in der Ausübung mit dem Gefühl des Kunst-Schicklichen weiter kommt, als mit der Theorie desselben. Die billige Vermuthung, daß die Griechen andern Völkern an jenem Gefühl, so weit es die Kunst des Schönen und den Ausdruck und Styl der Rede angeht, wohl gleich kommen, wo nicht gar etwas überlegen gewesen sein möchten, muß uns im Tadeln wenigstens sehr vorsichtig machen.

Eben so Unrecht hat die Kunstpartei von der correcten Seite, wenn sie nach ihrem Princip von Kunst und Darstellung, ohne Rücksicht auf die eigentliche Schönheit, nur eine vollendete Künstlichkeit und im Grunde unmögliche, d. h. ganz unkünstlerisch erdachte Kunstvollkommenheit fordern; oder wenn sie beschränkte, aber nicht unnatürlich gemischte, sondern ursprünglich ächte, und *in ihrer beschränkten Richtung* vollendete Dichtungsarten schlecht-

hin tadeln. Die Kunst ist nur das Mittel und Werkzeug der Schönheit, und jede natürliche Dichtart, in welcher dieser Zweck, wenn gleich nur unter gewissen Schranken, erreicht werden kann, ist an ihrer Stelle zweckmäßig. In der Stufe der Kunstwürde, so wie an Tiefe, Hoheit und dem Umfang in der Wirkungsweise und dem gegebnen Spielraum, findet freilich unter den ächten Dichtarten ein sehr großer Unterschied Statt; aber nur die widernatürlichen Mischungen und die unreifen Arten, wenn sie aus der Schwäche des Künstlers entspringen, und nicht in dem nothwendigen Stufengange der Bildung gegründet sind, verdienen unbedingten Tadel.

Ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr man gegen die unmerklichen aber mächtigen Einflüsse der subjectiven Denkart und gewohnten Ansicht auf Kunsturtheile auf der Hut sein müsse, geben auch die gewöhnlichen Einwürfe gegen die Dichtersprüche und vorzüglich gegen die Behandlung des Schicksals in dem attischen Trauerspiele. Die wissenschaftliche Bildung der Griechen war im Ganzen noch weit hinter der unsrigen zurück, und der dramatische Dichter mußte mit Schonung und nur sparsam philosophiren, um dem Volkssinne angemessen und verständlich zu bleiben. Daher sind die philosophischen Sprüche des tragischen Chors sehr oft unbestimmt und verworren im Ausdruck, wenn man die Sprache, die ganz dichterisch ist, wissenschaftlich nehmen und beurtheilen wollte; sie sind fast immer allbekannt und nicht selten sogar grundfalsch. Gewiß ließen sich auch durch ein ähnliches Verfahren zerstörender Analyse, wie ich es schon oben beschrieben habe, aus manchen von ihnen sittliche Grundirrthümer folgern, welche, wenn sie consequent durchgeführt würden, mit der reinsten Sittlichkeit nicht verträglich sein würden. Wir müssen es hier noch einmal in Erinnerung bringen, daß alles, was nicht erscheint, jenseits des Kunsthorizontes gelegen sei. Auf die Reichhaltigkeit, Richtigkeit und vollendete Bestimmtheit des Gedankens kommt in der Dichtkunst eigentlich gar nichts an. Der philosophische Werth oder Unwerth eines solchen ist von dem Grade der intellectuellen Bildung des empfangenden Subjects *abhängig, und also* vorübergehend und verschieden nach Zeit und *Ort, und vornähmlich* nach der jedesmahl gegebnen Stufe der ge-

ſchichtlichen Bildung. Nur die Geſinnung muß an ſich ſo erhaben und ſchön ſein, als die Bedingungen der künſtleriſchen Wahrheit es erlauben, und muß auch an ihrer Stelle vollkommen zweckmäßig erſcheinen. Die Rückkehr in ſich ſelbſt muß durch ein vorhergegangenes Herausgehen aus ſich ſelbſt veranlaßt werden; die Betrachtung muß in dem Gange der Handlung wohl begründet ſein, und ſoll, ſo weit es die Wahrheit der Darſtellung und der eigenthümliche Charakter und Gefühlszuſtand des Redenden es erlaubt, immer dahin ſtreben, den Streit der Menſchheit und des Schickſals eher zu ſchlichten, als die ſchmerzliche Kluft noch weiter von einander zu reißen; um ſo in würdevoller Kraft das Gleichgewicht des Ganzen zu tragen. Daß das ſchöne Gefühl ſeine Ahnungen über göttliche Dinge in einer gegebnen Bilderſprache äußert, das kann in der Wiſſenſchaft vielleicht großes Unheil anſtiften, der darſtellenden Kunſt aber dürfte es eher günſtig als nachtheilig ſein.

Die Behandlung des Schickſals in den Tragödien des Aeſchylus läßt noch eine größere Eintracht zu wünſchen übrig. Im Sophokles aber iſt die Befriedigung immer ſo vollkommen, als es nur ſein kann, ohne die dichteriſche Wahrheit, oder die innre Möglichkeit des Kunſtwerks im Zuſammenhange des Ganzen zu vernichten. Iſt der endliche Beſchluß des Ganzen auch kein glänzender Sieg der Menſchheit, ſo iſt es doch wenigſtens ein ehrenvoller Rückzug. Aber freilich miſcht er nichts in ſeine Darſtellung, was gar nicht dargeſtellt werden, und alſo nicht erſcheinen kann. Nicht durch die geglaubte Gottheit und ihr unbegreifliches Geſetz jenſeits des ewigen Vorhanges, den kein Sterblicher durchſchauen kann; ſondern durch die ſichtbare Göttlichkeit des Menſchen ſucht er jeden Mißlaut aufzulöſen, und eine vollſtändige Befriedigung zu gewähren. Das Reich Gottes iſt nicht von dieſer Welt, und das gilt auch in Beziehung auf die Kunſt des Schönen, welche eben in dieſer unſrer, aus dem Geiſtigen und Sinnlichen gemiſchten, Welt daheim iſt; jenes Reich des Unſichtbaren liegt jenſeits des Kunſthorizontes, und würde in dieſer Welt der Dichtung und des Scheins nur als ein leerer Schatten ohne Geiſt und Kraft auftreten. In der That, der Dichter, welcher es wagt, durch ein Ue*bermaaß von übel und* überflüßig angebrachter Charakter-Schlech-

tigkeit oder durch ein allzu empörendes Mißverhältniß des äußern Glücks und der innern Güte unſern Unwillen zu erregen, und ſich dann durch die dürftige Befriedigung, welche der Anblick beſtrafter Bosheit gewährt, oder gar durch eine Anweiſung auf jene Welt und die ewige Ausgleichung aller Dinge im Himmel und in der Hölle, aus dem Handel zu ziehen glaubt, verräth ein ſehr geringes Maaß von künſtleriſcher Weisheit. Auch der neuere katholiſche Dichter ſoll die eigenthümlich chriſtliche Schönheit ſeiner Poeſie, nicht in den Gegenſtänden ſuchen, oder in der äußerlichen Umgebung und geſchichtlichen Beziehung, und noch weniger in einzelnen Glaubensſätzen und aus der göttlichen Quelle entlehnten Wahrheiten, um durch dieſe etwa zu löſen und auszufüllen, was in ſeiner Dichtung ſelbſt lückenhaft geblieben; ſondern nur in der innern Verklärung einer mehr geiſtigen und ganz göttlichen Schönheit, wovon die Idee vielleicht auch an einem, geſchichtlich genommen, nicht chriſtlichen Stoff, anſchaulich gemacht werden kann. Um ſo mehr mußte der antike Dichter die ſittliche Ausgleichung und Harmonie für das Gemüth, in ſeinen Gebilden nur aus der innern ſittlichen Kraft und Geſinnung und aus der Erhabenheit des Charakters entnehmen; nicht aber das Räthſel der Welt und der menſchlichen Schickſale durch einen Schlag von oben löſen und entſcheiden; da ihm ohnehin ſtatt des klaren Glaubens und höhern Wiſſens nur eine Fülle ſchöner Ahnung in ſeiner Götterwelt gegeben war. Und eine ſolche Ahnung des Glaubens im Gefühle findet ſich auch als höchſte Seelenblüthe der wahren Poeſie in den vollkommenſten Dichtern des Alterthums, beſonders im Pindaros und Sophokles. Außer dem aber ſoll man auch von den heidniſchen Dichtern keine chriſtliche Vollkommenheit und Schönheit der Geſinnung erwarten oder fordern. Sie geben und zeigen uns das vollkommene Naturgefühl in ſeiner vollſtändigen Kraftentfaltung und Lebensfülle; auf eine Weiſe, welche bei den Beſſern auch der ſittlichen Ordnung und Einheit angemeſſen iſt, überall aber unter jener weſentlichen Form des Schönen, für welche die Kunſt der Griechen das hohe Urbild geworden iſt und immer *bleiben wird.*

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunſt, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege ſtehen. Beſchluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poeſie, beſonders für Deutſchland.

Nachdem wir nun, was dem modernen Kunſturtheil an der Poeſie der Griechen in moraliſcher Hinſicht mangelhaft oder anſtößig erſcheint, erwogen, geprüft und beantwortet oder vermittelnd erklärt haben; ſo bleibt noch übrig, daß wir auch die Schwierigkeiten, welche der geforderten Aneignung und Nachbildung der antiken Dichtkunſt im Wege ſtehen, und die Einwürfe, welche man dagegen zu machen pflegt, näher betrachten und einzeln zu löſen ſuchen.

„Es iſt wahr, könnte man denken, eine ſchon zur Gewohnheit gewordne und als Glaubensſatz angenommene Kunſtüberlieferung der Kritik, ſagt es, und wiederhohlt uns noch immer, die Nachahmung der Griechen ſei das einzige Mittel, um uns eine ächte ſchöne Dichtkunſt wieder herzuſtellen. Eine lange Erfahrung hat aber dieſe Neigung und dieſen kritiſchen Gewohnheitsglauben der Kunſtgelehrten durch die vielfältigſten, ſämmtlich mißglückten Verſuche widerlegt. Man durchlaufe nur in irgend einer Bibliothek, denn da iſt ihre eigentliche Heimath, die große Zahl der künſtlichen Nachahmungen, die nach jenen Vorbildern verfertiget ſind. Sie alle ſind früher oder ſpäter eines kläglichen Todes geſtorben, Schattenweſen ohne Beſtandheit und eigne Kraft. Grade

diejenigen modernen Gedichte, welche mit dem griechiſchen Styl in dem ſchneidendſten Widerſpruch und Gegenſatz ſtehen, leben und wirken bei allen ihren regelloſen Fehlern immerfort in jugendlicher Kraft, weil ſie voll ſind von genialiſchem Leben und origineller Erfindung."

Die Schuld liegt aber nicht an der griechiſchen Poeſie, ſondern an der durchaus falſchen Art und Weiſe der Nachahmung, welche nothwendig ganz ungenügend und verkehrt ausfallen muß, ſo lange eine einſeitige Nationalanſicht herrſchend iſt, ſo lange man überhaupt, für das Ganze und im Weſentlichen, nur nach dem Intereſſanten in der darſtellenden Kunſt ſtrebt. Nur derjenige kann die griechiſche Poeſie nachbilden, der ſie ganz kennt. Nur der bildet ſie wirklich nach, der ſich die objective Hoheit und ſtrenge Kunſtform aus der ganzen Maſſe, den ſchönen Geiſt der einzelnen Dichter und den vollkommnen Styl des blühenden Zeitalters aneignet.

Die Trennung des hohen Objectiven und des natürlich Reizenden und Localen in der griechiſchen Poeſie iſt unendlich ſchwer. Beides iſt nicht in für ſich beſtehende Stücke und Theile geſondert, ſondern durchgängig in einander verſchmolzen. Bis in die feinſten Zweige des vieläſtigen Baums verbreitet ſich das Objective; allenthalben aber iſt demſelben etwas eigenthümlich Locales als Element und Träger oder Umgebung beigemiſcht. Bis jetzt hat man nur zu oft das eigenthümlich Beſondre der griechiſchen Kunſtformen und Kunſtmittel nachgemacht. Man hat die Alten im Grunde ganz modern genommen, indem man das Princip des Intereſſanten auf ihre Poeſie übertrug; indem man der griechiſchen Kunſttheorie, oder einzelnen Lieblingsdichtern die Autorität beilegte, welche nur dem weſentlichen Geiſt der ganzen Maſſe zukommt, oder wohl eine noch größere Autorität, als überhaupt für irgend ein auch noch ſo claſſiſches Urbild mit den Rechten des genialiſchen Urkünſtlers, mit denen des kunſtſinnigen Publikums und der ſelbſtſtändig forſchenden, und wiſſenſchaftlich geſetzgebenden Theorie beſtehen kann.

Das ältere didaktiſche Gedicht der Griechen, (ſo wie die zahl*reichen Theogonien*, die Werke der Phyſiologen und Gnomiker

zu dieſer Gattung gehören,) findet als gemeinſames Mittelweſen zwiſchen ſagenhafter Ueberlieferung und ſinnbildlicher Grundlehre nur im mythiſchen Zeitalter der Poeſie ſeine eigentliche Stelle. Denn da hat ſich die Philoſophie vor der ſinnbildlichen Sage, aus der ſie entſprang, noch nicht völlig losgewickelt und beſtimmt geſchieden; da iſt der Rhythmus der natürliche Träger der Ueberlieferung, und alte Dichterſprache, vor der Bildung der Proſa, das allgemeine Element jeder höhern geiſtigen Mittheilung. Mit dieſem vorübergehenden Verhältniß fällt aber auch die Natürlichkeit und Rechtmäßigkeit dieſer Form weg, und für das ſpätere didaktiſche Gedicht der Griechen im gelehrten Zeitalter der Kunſt blieb nur das ganz ungültige Princip übrig: die gelehrte Künſtlichkeit des eitlen Dichtkünſtlers in ſchwierigem Stoff abſichtlich ſehen zu laſſen. Es wird damit nicht die Möglichkeit eines eigentlichen ſchönen didaktiſchen Gedichts in gutem Styl, oder der idealiſchen Darſtellung eines ſchönen didaktiſchen Stoffs in eigentlich künſtleriſcher Abſicht geläugnet, und es iſt hier nicht der Ort, auszumachen, ob einige Platoniſche Geſpräche dichteriſche Philoſopheme oder philoſophiſche Dichtungswerke ſind. Unter den eigentlich ſogenannten didaktiſchen Gedichten der Griechen giebt es keine ſolche.

Auch das griechiſche Epos iſt nur eine eigenthümliche Stufe und vorübergehende Form, von der man ſich ſeltſame Dinge weiß gemacht hat. Dieſe unreife Dichtungsart iſt nur in demjenigen Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geſchichte und kein vollkommnes Drama giebt; wo Heldenſage die einzige Geſchichte, wo die Menſchlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube iſt. Es läßt ſich allerdings wohl begreifen, daß ein Volk im alternden Verfall mit erneuter Vorliebe wieder zurückzukehren ſtrebt zu ſeiner früheren Sagenzeit, wie zu den Erinnerungen der Kindheit; aber nur weil die epiſche Poeſie der Griechen im mythiſchen Zeitalter der Sage eine ſo hohe Blüthe erreicht hatte, haben ſelbſt die epiſchen Kunſtſtücke der Alexandriner und Römer doch noch einigen Grund und Boden. Poeſie und Sage waren der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung; *die epiſche Dichtkunſt aber* war die eigentliche Blüthe der mythi-

ſchen Vorzeit. Einen beſtimmten Stoff, gebildete Werkzeuge, fand ſelbſt der gelehrte Dichter der ſpätern Zeit ſchon vor. Die Empfänglichkeit war vorbereitet, Gegenſtand und Form, alles war ſchon gebildet und gegeben, nichts durfte erzwungen werden. Die neuern Kunſt-Epopöen hingegen ſchweben mehrentheils ohne allen Anhalt vereinzelt im leeren Raume. Große Dichter haben herkuliſche Kraft an den Verſuch verſchwendet, eine epiſche Welt, einen neuen Sagenkreis aus nichts zu erſchaffen. Die Sage einer Nation, dieſe Fantaſie der Völker kann ein großer Geiſt wohl fortbilden und idealiſch geſtalten, aber nicht ganz umwandeln oder aus nichts erſchaffen. Die nordiſche Sage zum Beiſpiel gehört unſtreitig unter die reichhaltigſten Alterthümer uralter Naturdichtung; der Dichter aber, welcher ſie jetzt allgemein in Gang bringen und wirklich wieder ins Leben einführen wollte, ſo wie Klopſtock, in lyriſchen Gedichten nach antiker Weiſe es mit kühnem Geiſte verſucht hat, würde entweder allgemein und flach bleiben müſſen, oder wenn er wahr und beſtimmt ſein wollte, ſo würde er in Gefahr gerathen, ſich ſelbſt erklären und commentiren zu müſſen.

Umſonſt hoffen wir auf einen Homerus; und warum ſollten wir gerade ſo ausſchließend einen Virgilius wünſchen, deſſen künſtlicher Styl vom vollkommnen Schönen ſo weit entfernt iſt? Alle Verſuche, das romantiſche Gedicht dem griechiſchen und römiſchen Epos ähnlich zu geſtalten, ſind mißlungen. Taſſo iſt zum Glück auf halbem Wege ſtehen geblieben, und hat ſich von der romantiſchen Weiſe eigentlich nicht ſehr weit entfernt. Und doch ſind es nur einzelne Stellen, gewiß nicht die große Anordnung und der kunſtreiche Gliederbau des Ganzen, welche ihn zum Lieblingsdichter der Italiener machen. Schon ganz frühe geſellt ſich daher zu dem lebendigen Reichthum der Fantaſie, zu der ritterlichen Heldengröße des romantiſchen Gedichts eine leiſe Ironie, die oft auch laut genug wird. Dieß iſt der beſtändige Charakter dieſer Dichtart vom Pulci bis zum Ricciardetto geblieben; und auch unſer Wieland, bei dem die ganze Ritterſage, als Spiel der Fantaſie, ſchon in einem höchſt modernen Geiſte aufgefaßt erſcheint, hat zwar die Gradationen dieſer launichten Miſchung faſt in jedem ſeiner romantiſchen Gedichte verſchieden, und auf das

mannichfaltigſte anzuwenden verſucht, iſt ihr ſelbſt aber in allen durchgängig treu geblieben.

Jene, von den früheſten Anfängen bis auf die letzten Zeiten der Entartung, durchgehende Beimiſchung von Ironie in der romantiſchen Dichtung iſt gewiß nicht zufällig geweſen. Die Sage des Mittelalters und die ritterlichen Sitten hätten in ihrer urſprünglichen Bildung allgemein menſchlicher und naturgemäßer ſein müſſen, um der glückliche Stoff eines tragiſchen, ſchön und einfach geordneten Epos in antiker Weiſe und nach dem claſſiſchen Begriff davon werden zu können. Wie vieles hat Taſſo, der jenem claſſiſchen Begriff allerdings nachſtrebte, wie er ihn aus den antiken Vorbildern und der überlieferten Kunſttheorie aufgefaßt hatte, nicht dennoch glücklicherweiſe ganz aus der romantiſchen Sitte und Fantaſie beibehalten, was den Forderungen der modernen Kunſtrichter ſelbſt an ein regelmäßiges Heldengedicht gar nicht entſpricht? Nur diejenigen Dichter, welche ſich aus der gegebnen Sphäre der Volksſage und lebendigen Fantaſie nicht ganz entfernen, leben wirklich im Munde und im Herzen ihrer Nation. Dichter hingegen, welche ganz willkührlich verfahren, trifft gewöhnlich das traurige Loos, in Bibliotheken zu modern, bis ſich einmahl durch ſeltnen Zufall ein Literator findet, der Sinn für das Schöne hat, und das ächte Talent, was hier vergraben wurde, zu finden und zu würdigen weiß. Und ſind denn bis jetzt auch die willkührlichſten und kühn gewagteſten Verſuche geglückt, die romantiſche Sage, oder die Legende des Mittelalters in einen idealiſch ſchönen Sagenkreis zu geſtalten und umzuwandeln, und als kunſtreiche Poeſie in ein Ganzes zu ordnen? Wer möchte dieſes wohl behaupten! Die Natur läßt ſich nicht verändern; und kehrt, auch gewaltſam zurückgedrängt, immer wieder in die alte Stelle zurück. Es war und blieb auch bis jetzt der angeſtrengteſten Kunſt unmöglich, der modernen Welt- und Geſchichts-Maſſe eine antike Seele und ſchöne Kunſtform einzuhauchen. Wohl iſt in der neueren Heldenſage und Poeſie ein Reichthum von großen dichteriſchen Schönheiten und die ganze Fülle der wunderbaren Fantaſie; aber es ſteht alles abgeriſſen und vereinzelt da, wie *unzuſammenhängende Felſenſtücke*, und nur ſelten, als einzelne Aus-

nahme, hat irgend ein einzelnes Bruchstück dieser herrlichen alten Dichtungen, auch eine so schöne Form und Vollendung gewonnen, wie das deutsche Nibelungenlied. Streng in sich selbst abgeschlossen steht die nordische Edda, noch aus der heidnischen Urzeit herüberlautend, allein da; selbst gegen die gothischen Heldenlieder der deutschen Völker aus dem Anfang der christlichen Zeit, steht sie so da, wie durch eine große Kluft geschieden und wenigstens ohne die unmittelbare, lebendige Berührung einer gemeinsam fortblühenden Poesie, obwohl sich die Mittelglieder des ehemahligen Zusammenhanges jetzt hintendrein durch gelehrte Forschung auffinden und nachweisen lassen. Die Ritterdichtungen des eigentlichen Mittelalters sind dem alten Heldenbuche der gothischen Zeit ebenfalls ganz fremd geblieben, ja sie erscheinen als die geistige Blüthe einer neuern Zeit, mehrentheils sogar feindlich und zurückdrängend gegen jenes akte Heldenthum; auch hat keine derselben eine so vollendet schöne Form erreicht, als das deutsche Nibelungenlied. Andre Bruchstücke von Heldendichtung, bei den ritterlichsten Völkern des Abendlandes, sind gleich vom ersten Ursprunge aus, nur zerstreute Anklänge schöner Sage, als einzelne Romanzen, geblieben; einzeln unter sich, und auch ohne Berührung mit jenen größeren Sagenkreisen. Diejenigen Dichter, welche auf die christlichen Sinnbilder, heilige Legende und tiefe Allegorie, ihre kunstreichen Werke einer neuen großen Poesie gegründet haben, wie Dante, stehen wieder ganz abgesondert von der Volkssage und einzeln da, in einer unendlich kunstreichen, aber doch nicht zur Klarheit und Vollendung gediehenen Form. Jene aber welche in aller Bildung der blühenden Poesie, einen großen, geschichtlichen und noch sagenhaften Gegenstand, mehr in der Form der Alten zu gestatten versuchten, wie Tasso und Camoëns, traten jenen ältern Ritterliedern, eigentlich ohne Grund, und nur dem modernen Gange der Zersplitterung folgend, mehrentheils auch wieder feindlich gegenüber; und werden außerdem durch die angenommene Kunstform der Alten vielfach gehemmt und von ihrem Ziele abgeleitet, und eben dadurch mehr als durch irgend etwas *sonst verhindert*, zu einer eigenthümlich schönen, ihrer neuen *Zeit und christlichen* Heldensage angemeßnen Form der epischen

Dichtung zu gelangen, wie ſich dieſe früherhin wenigſtens hie und da, noch ungleich beſſer und glücklicher, ohne antike Kunſt aus ſich ſelbſt entwickelt hatte.

Weil nun die epiſche Sage und Dichtung der Neuern ganz einzeln zerſtreut, unvollendet und oft auch unförmlich geblieben iſt; ſo hat ſich ſehr frühe ſchon die Parodie tief in ihr eingewurzelt und feſtgeſetzt, und dieſes iſt eines ihrer eigenthümlichſten Merkmahle geworden. Wenn es nähmlich dem Wunderbaren, der Kraft, dem reizenden Leben in der Poeſie an glücklichem Ebenmaaß, an freier Harmonie, kurz an einer ſchönen organiſchen Gliederung und Anordnung fehlt, ſo kann tragiſche Spannung wohl erregt, aber ohne Einförmigkeit und Froſt nicht lange genug erhalten, und in einfacher Reinheit über ein großes Ganzes gleichmäßig verbreitet werden. Das wilde und übernatürlich Große hat eine unwiderſtehliche Anziehung zu dem entgegengeſetzten Extrem, und nur durch eine wohlthätige Vereinigung mit der Parodie, bekommt die rieſenhafte Fantaſie uralter tragiſcher Ritterſage, erſt dichteriſche Haltung und Beſtandheit. Dieſe ſeltſame Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen wird nun die eigenthümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Eine ſolche Zuſammenſetzung iſt auch keineswegs urſprünglich ſchon widernatürlich, und an ſich unerlaubt. Sie bleibt zwar hinter den reinen Arten, vorzüglich der tragiſchen, an Kraft und Zuſammenhang ſehr weit zurück; aber keine Form, in welcher der letzte Zweck der darſtellenden Kunſt, die Schönheit, erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechaniſch erkünſtelt, ſondern durch die bildende Natur organiſch erzeugt und hervorgebracht wurde, iſt darum ſchlechthin verwerflich, weil die Gränzen, welche jede Form beſchränken, hier etwas enger gezogen ſind. Selbſt die Spielart hat zwar geringere Anſprüche, aber dennoch volles Bürgerrecht im Reiche der Kunſt. Es iſt überraſchend, wie ſehr die reizendſte Blüthe der neuern Poeſie, ſo verſchieden die äußre locale Form auch ſein mag, im weſentlichen Charakter mit einer Spielart der Griechiſchen übereinſtimmt. Nach griechiſcher Kunſtſprache würde nähmlich das Romanzo ein ſatyriſches Epos zu nennen ſein. Im attiſchen Drama wurde der *urſprüngliche geſammte* Gefühlseindruck der wirklichen Welt, in

welcher die entgegengesetzten Bestandtheile noch durchgängig in einander verschmolzen sind, in die tragische und komische Stimmung oder Wirkung getrennt. In der eigenthümlichen Art von halber Parodie, welche der ernsten tragischen Kunst zur Seite trat, wurden diese Elemente dann von neuem so gemischt, daß das Tragische ein geringes Uebergewicht hatte; nicht sowohl im Ton, als vorzüglich in dem sagenhaften Stoff, und in der äußern Kunstform und Sprache; daher auch Tragiker, nie Komiker Verfasser der satyrischen Dramen waren. Dieses gelinde Uebergewicht des Tragischen wenigstens im äußern Anstrisch war, da es nicht auf der andern Seite Statt finden sollte, für diese Gattung nothwendig; denn bei völligem Gleichgewicht würden die beiden entgegengesetzten Kräfte durch ihr Zusammentreffen sich selbst aufheben. Daraus entstand die Spielart der satyrischen Dramen, von denen sich nur ein einziges von mittelmäßiger Kunst und in schlechtem Styl erhalten hat. Die dramatischen Umrisse der Dorier haben sich nie zur Stufe jener Trennung erhoben, und der natürliche fröhliche Witz der Dorier war nur subjectiv schön, ganz gesellschaftlich oder volksthümlich und lyrisch, nie objectiv und eigentlich dramatisch. Doch war in der noch gemischten und natürlichen Auffassung und Stimmung der dorischen Mimen das Komische überwiegend. Hätten wir noch den homerischen Margites, einige satyrische Dramen des Pratinas, oder Aeschylus, einige Ergießungen der dorischen Laune in den Mimen des Sophron, oder in Rhinthonischen Hilarotragödien, so besäßen wir in ihnen wahrscheinlich einen Maaßstab der Würdigung, oder wenigstens Veranlassung zu einer belehrenden oder doch merkwürdigen Parallele mit den reizenden Grotesken des göttlichen Meister Arioſto, mit der fröhlichen Magie andrer scherzhaft romantischen Dichter, welche ihre Sage, wie jene Alten die ihrige, mit Ironie gedichtet und gesungen haben. Die ernsthaften Kunstdichter hingegen, welche den Fantasie-Zauber der romantischen Sage und Dichtung zum tragischen Epos umbilden und idealisch gestalten wollten, haben ihren Zweck verfehlt und den rechten Punkt und die wahre Form nicht getroffen. *Jene seltsame* Muse der romantischen Spiele und Rittermährchen, *die Aventüre, hat* an ihren Verächtern auf diese Weise grausame

Rache genommen; denn der natürlichen Fröhlichkeit und der jener Dichtungsart angebornen Ironie entsagend, haben sie in ihrem feierlichen Ernst sich selbst komödirt, und sind also, ohne es zu wissen oder zu ahnen, doch wieder in jene unvermeidliche Ironie zurückgefallen.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen Stoffs der Helden- und Götterſage in der Tragödie; wenn der Dichter in der Wahl solcher Gegenstände dem Beispiel der Alten ohne Unterscheidung folgen wollte. Wo es noch eine einheimische Sage oder Sagengeschichte giebt, da ist sie nicht bekannt; eine fremde, veraltete aber hat nur die Wahl zwischen flacher Allgemeinheit oder gelehrter Unverständlichkeit. Der eigentlich geschichtliche oder nach Art des geschichtlichen willkührlich selbst erfundne Stoff legt dem Dichter und dem Publikum mannichfache Fesseln an; durch seine schwere Last erdrückt er gleichsam die freie Bildung des Ganzen. Wie vieler Umstände bedarf es nicht und welchen Aufwand von Zeit und vorläufiger, bloß einleitender Darstellung, muß der Dichter nicht verlieren, um das Publikum nur erst in diese fremde Welt einzuführen, und mit allen diesen unbekannten Gestalten vorläufig bekannt zu machen? Der griechische Tragiker durfte bei seinem allgemein bekannten Mythus gleich zum Zwecke gehen, und die freiere Aufmerksamkeit des Publikums ward von selbst mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht so festgebunden am schweren Stoff der geschichtlichen Masse. Es ist in der That eine wahrhaft herkulische Arbeit, einen noch ganz rohen Stoff durchgängig poetisch zu gestalten, alle die kleinlichen Einzelnheiten in einfache und große Umrisse zu erweitern, und vorzüglich die unauflösliche Mischung der Natur nach der bestimmten idealischen Richtung der Tragödie zu reinigen. Das nothwendige Gleichgewicht zwischen Form und Stoff ist dem neuern Tragiker so unendlich erschwert worden, daß sich beinahe Zweifel regen könnten, ob auch eine eigentlich schöne Tragödie noch erreichbar sei? Der Sinn kann nicht auf die schöne Form gerichtet sein, ja es bleibt nicht einmahl die materielle Zeit, auf die harmonische Ordnung und Einheit zu achten, wo alle Geisteskraft, bei der Auffassung wie in der Darstellung so ganz hinge-

nommen wird von der Fülle der Einzelnheiten in der schwer zu überschauenden Masse eines geschichtlich reichen Stoffs. Ueberdem wird in unsrer künstlichen Bildung jede eigenthümliche Richtung mehrentheils verwirrt und verwischt, und doch scheint es nothwendig, daß die Natur selbst mit starker Hand dem Dramatiker seine Bahn vorzeichne, und ihm die Trennung des Tragischen und Komischen erleichtre. Doch giebt es Ausnahmen, wo die Natur durchbricht aus der gewöhnlichen universellen Zersplitterung der großen Dichtertalente unsrer neuern Zeit, und sich in ihrer ursprünglichen Kraft und Stärke behauptet; und es tritt uns auch hier ein deutsches Beispiel von einem ernsten Dichtercharakter entgegen, welcher in seinem jugendlichen Aufstreben große Hoffnungen erregt hat, und manche kleinmüthigen Zweifel niederschlagen mußte. Schillers ursprüngliches Genie ist seinem Streben nach so entschieden tragisch, wie etwa der dichterische Charakter des Aeschylus, dessen kühne Umrisse die bildende Natur in einem Augenblick hoher Begeisterung plötzlich hingeworfen zu haben scheint. Er erinnert wieder daran, was uns sonst so fremd gewesen ist, daß es den Griechen ganz widernatürlich, ja unmöglich schien, derselbe Dichter könne zugleich Tragödien und Komödien dichten. *) Zwar ist in den geschichtlichen Trauerspielen seiner mittlern Epoche das mächtige Streben nach Charakterschönheit und Größe, und einer organisch schönen Anordnung und Einheit des Ganzen durch das schwere Gewicht der Masse, und den künstlichen Bau einer mehr mit dem Verstand berechneten als dichterisch gedachten Zusammensetzung oftmahls niedergedrückt, oder doch aufgehalten; aber die Stärke der tragischen Wirkung beweist nicht nur die Größe der genialischen Kraft, sondern die vollkommne Reinheit derselben zeugt auch von dem Siege, welchen der Künstler über den widerstrebenden Stoff davon getragen hat.

Es werden alle Dichter, welche im modernen Stoff nach der schönen Form der Alten streben, mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, und vieles in ihrer Unvollkommenheit zu wünschen

*) *Plat. Rep. III. p. 278. vol. II. ed. Bipont.*

übrig lassen; besonders in den hohen Kunstgattungen, wo eigentlich die zum Grunde liegende Idee bei den Neuern eine ganz andre geworden ist, als sie es bei den Alten gewesen war, so daß man nur den gleichen Nahmen beibehalten hat für eine ganz andre Richtung und Art der Poesie; daher denn auch das Streben nach der alten Form, wo das Wesen verändert ist, eigentlich unerreichbar bleibt, und vielfältig in die Irre führt. Zu einer lebendigen Durchdringung, welche an sich wohl möglich ist, müßte es gekommen sein, um beide Elemente wieder zu vereinigen und für die christliche Schönheit in der Poesie, in andrer Art, eben jene Vollendung der Kunst und hohe Form, wie sie bei den Alten war, zu gewinnen. Ohne solche Durchdringung und wirklich neue Belebung und Verklärung der Fantasie bleibt selbst die wesentliche und rechte Kunstform nur etwas Angenommenes; wobei überdem die Idee derselben selten rein aufgefaßt, sondern immerwährend mit bloß zufälligen Lokaleigenheiten verwechselt wird.

Es könnte in der That den Stoff zu einem eignen Werke geben, wenn man die Verwechslung des objectiven Schönen und des bloß eigenthümlich Localen in der griechischen Poesie durch alle Nachbildungsversuche der modernen Dichter und Kunstforscher im Einzelnen durchführen, und mit allen sich darbietenden Beispielen geschichtlich belegen wollte. Wir begnügen uns zu dem schon Bemerkten nur noch einige kurze Andeutungen hinzuzufügen.

Zur schönsten Blüthezeit der griechischen Lyrik lag die Prosa und die öffentliche Beredsamkeit noch in der Wiege. Musik, und eine rhythmische und an die Sage sich anschließende Dichtersprache waren das natürliche Element für den Erguß schöner männlicher oder weiblicher Empfindungen, und auch das eigentliche Organ festlicher Volksfreude und öffentlicher Begeisterung. Der lyrische Dichter überhaupt muß, wie der griechische, seine ursprüngliche Sprache zu reden scheinen; der leiseste Verdacht, daß er vielleicht in einem erborgten Staatskleide glänze, zerstört alle Täuschung und Wirkung. Mag er den Zustand eines einzelnen Gemüths, oder eines ganzen Volks darstellen; er muß eine ächte Befugniß haben, zu reden. Der dargestellte Zustand *muß nicht durchaus erkünstelt* sein, sondern in einem schon be-

kannten Gegenstande wenigstens eine wahre Veranlassung finden, so unbeschränkt auch die Freiheit des Dichters in der Behandlung desselben bleibt; denn ein durchaus erfundner lyrischer Zustand könnte für sich nur das abgerißne Bruchstück eines Drama's sein. Er müßte nähmlich einem gleichfalls durchaus erfundnen und unbekannten Gegenstande angehören, dessen Darstellung schon in die dramatische Dichtungs-Sphäre eingreift.

Andre Gattungen der hellenischen Poesie, sind schon ihrer Natur nach und an sich selbst ganz local. Es sind gar keine wahren Dichtungsarten, sondern nur abgerißne Elemente derselben; oder doch keine allgemein geltenden, sondern nur auf einem besondern Verhältniß beruhende. Das alte griechische Epigramm, welches nur Thatsachen oder Lehrsprüche, in einfacher rhythmischer Kürze, oft in Räthsel gehüllt, vortrug, findet nebst dem Apolog, oder der sittlich angewandten Thierfabel, seine eigentliche Stelle im mythischen Zeitalter der noch ganz sinnbildlichen Poesie; das spätere hingegen im Zeitalter der Künstelei und des Verfalls.

Wenn das Interesse des Idylls bloß in dem ländlich natürlichen Stoff und im Gegensatz desselben mit der umgebenden wirklichen Welt des Dichters liegt, so ist dieses ein schlechthin verwerfliches Ziel für die Kunst und ein durchaus fremdartiges Gesetz in dem Gebiethe des Schönen. Ueberdem ist die epische oder dramatische Ausführung einer ursprünglich lyrischen Stimmung und Begeisterung, entweder eine Verkehrtheit des Künstlers, oder ein sichres Kennzeichen von dem allgemeinen Verfall der Kunst überhaupt. Ist von schönen Gemählden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte aller Idyllendichter. Die künstlichen Nachbildungen der Natürlichkeit hätte man aber immer den Alexandrinern überlassen mögen. Es giebt eigentlich nichts unnatürlicheres, als eine nachgemachte Volksdichtung, eine erkünstelte Naturpoesie.

In wie weit die Sprache der griechischen Dichter im Deutschen treu und glücklich nachgebildet werden kann; davon ist Voßens homerische Uebersetzung ein glänzender Beweis. Sein Ideal des rhythmischen *Ausdruckes* ist unstreitig eben so reiflich überlegt, als in *seiner Art meisterhaft* und vollkommen ausgeführt. Aber wehe dem

Künſtler, welcher ſich nach den Griechen bilden will, wenn er ſich durch den großen Ueberſetzer verführen ließe! Wenn er hier, wo ſie am innigſten verſchmolzen ſind, den objectiven Geiſt von der localen äußern Form nicht zu ſcheiden weiß, ſo geht ſein ganzes Streben verloren; denn über dem angeſtrengten rhythmiſchen Kunſtfang, wobei das Ziel einer völligen Gleichheit doch unerreichbar bleibt, wird der Geiſt gewiß entfliehen, der claſſiſche ſo gut, wie aller eigne. Das unſterbliche Werk des größten hiſtoriſchen Künſtlers der Modernen, die Schweizergeſchichte von Johannes Müller, iſt im größten Römiſchen Styl entworfen und ausgeführt. Im Einzelnen athmet das Werk durch und durch den ächten Sinn der Alten; im Ganzen aber verfällt es dennoch wieder ins Manierirte, weil neben dem claſſiſchen Geiſt auch die bloß zufälligen Eigenheiten des antiken Ausdrucks in hiſtoriſchen Kunſtwerken, mit aufgenommen und allzu ſehr im Einzelnen nachgemacht ſind, wodurch der Anſchein des Erkünſtelten entſteht. Klopſtock hat in den grammatiſchen Geſprächen auf eine andre von der Voſſiſchen ganz verſchiednen Art, eben ſo klar bewieſen, wie viel die deutſche Sprache in der Nachbildung des griechiſchen und römiſchen Ausdrucks leiſten könne. Die Beiſpiele ſind ſo mannichfaltig, als jedes in ſeiner Art bewundernswürdig. Ihre Vortrefflichkeit beſteht darin, im ächteſten und kraftvolleſten Deutſch, der Urſprache ſo treu zu ſein als möglich; beſonders aber in das gleiche Maaß der Kürze zuſammengedrängt, oder wo möglich noch um etwas mehr abgekürzt, worauf dieſer ehrwürdige Altmeiſter Deutſcher Art und Kunſt einen beſonders hohen Werth zu legen ſcheint. In den Klopſtockiſchen Bruchſtücken ſpricht ſich auch in den Sonderbarkeiten des Ausdrucks, mehr der freie Selbſtdichter aus; in der Voſſiſchen Art und Weiſe verdrängt die rhythmiſche Kunſt alles andre. Beide Arten haben ihre eigenthümlichen Vorzüge und ſind für die allgemeine Verbreitung des antiken Kunſtſinns wohlthätig und vielleicht unentbehrlich geweſen. Aber erſt wenn wir von mehrern der größten alten Dichter nicht bloß eine claſſiſche Ueberſetzung in jener rhythmiſch nachgeahmten Weiſe haben werden, ſondern auch freiere *Nachbildungen*, oder eigne Werke, welche auch den *Geiſt der alten Poeſie athmen* und wiedergeben, läßt ſich ein gro-

ßer Einfluß und eine durchgängige Umbildung des allgemeinen Kunſtſinnes erwarten.

Man mag der deutſchen Sprache immerhin zu dieſer, wenn gleich entfernten, Aehnlichkeit ihrer rhythmiſchen Bildung mit dem griechiſchen Versmaß Glück wünſchen. Nur täuſche man ſich nicht über die Gränzen dieſer Aehnlichkeit, welche mehr im Aeußern durch Kunſt herbei geführt, als im Innern und Weſentlichen beſtehend, und auf die Natur ſelbſt gegründet iſt. So kann zum Beiſpiel nach griechiſchen Grundſätzen ein Hexameter, welcher den Trochäus als weſentlichen Beſtandtheil aufnimmt, durchaus kein epiſches Metrum ſein, deſſen Richtung nothwendig ganz unbeſtimmt ſein muß, damit auch ſeine Dauer ganz unbeſchränkt ſein könne. *) Die endloſe Bewegung in einer beſtimmten Richtung aber, der epiſche Gebrauch eines lyriſchen oder dramatiſchen Rhythmus, wie es der Trochäus nach der antiken Verskunſt unabänderlich iſt, erzeugt nothwendig unendliche Einförmigkeit, und ermüdet endlich auch die aufmerkſamſte Theilnahme. Die muſikaliſchen Grundgeſetze des alten Rhythmus ſcheinen überhaupt von denen der modernen Verskunſt ſo abſolut verſchieden, wie der Charakter der griechiſchen Muſik, und das griechiſche Verhältniß der Poeſie und Muſik von dem unſrigen. Sollte nun auch die griechiſche Verskunſt, unter gewiſſen Vorausſetzungen, in jenem beſondern rhythmiſchen Sprach-Element, nach einem ſtrengen Geſetz und innrer Conſequenz regelmäßig entfaltet und objectiv ſein, ſo kann doch dieſe aus localer Eigenthümlichkeit hervorgegangene Weiſe und Regel für uns keine Autorität haben; am wenigſten aber die Theorie der griechiſchen Muſiker, allerdings ſonſt ein unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Dichter-Praxis, und zum Studium des Rhythmus ſelbſt, unſre Norm ſein. Durch die äußre Form und den Buchſtaben gelangen wir überhaupt niemahls zu dem Geiſt der Alten, da wir doch unſre Natur, ſo wie die unſrer Sprache weder aufgeben können, noch

*) Seit dieſer Zeit hat A. W. Schlegel die rhythmiſche Kunſt dahin erweitert, daß er im elegiſchen Gedicht, ganz nach antiker Weiſe, alle *Trochäen vermieb.* Daß dieſes aber auch in einem längern epiſchen Gedicht *durchgeführt* werden könnte, iſt wohl nicht leicht denkbar.

ganz umzuſchaffen vermögen; wo aber der Geiſt erfaßt und verſtanden worden, da wird auch die innre ſchöne Form zugleich mit gefunden und erreicht.

Noch immer iſt ein gewiſſes unächtes Fantom nicht ganz verſchwunden, welches von denen als die eigentliche claſſiſche Herrlichkeit, und vermeintes Idol antiker Dichtkunſt verehrt wird, welche durch ein künſtliches Schnitzwerk gedrechſelter Redensarten unſterblich zu werden hoffen. Aber nichts iſt weniger claſſiſch als Künſtelei, überladner Schmuck, froſtige Pracht, und ängſtliche Peinlichkeit. Die überfleißigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen ſchon in das Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. Die vortrefflichſten Gebilde der beſten Zeit hingegen ſind zwar mit Sorgfalt und ſcharfem Urtheil ausgeführt, und auch mit Beſonnenheit, aber doch in höchſter, ja trunkner Begeiſterung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiſet ſchon, daß ſie nicht ängſtlich gedrechſelt, ſondern frei gedichtet wurden; und daß die Länge der Zeit und die Maſſe der aufgewandten Arbeit nicht der Maaßſtab für den Werth eines Kunſtwerks ſei. Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des ſogenannten claſſiſchen Ausdrucks, oder ſonſt irgend in willkührlichen Regeln und bloß zufälligen Eigenſchaften, ſondern in dem Geiſt und der innern Idee des Schönen beruht und beſteht das Weſen der alten Kunſt, ſo wie ihr Gegenſatz mit der neuern Poeſie.

Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung zum objectiven Schönen und nach der Idee von dieſem würdigen. Im Ganzen aber iſt noch immer das Intereſſante der vorherrſchende moderne Maaßſtab des Kunſtwerthes. Dieſen Geſichtspunkt auf die griechiſche Poeſie übertragen, heißt ſie ganz modern nehmen und auffaſſen. Wer den Homer nur intereſſant findet, der faßt ſeinen Werth nicht. Die homeriſche Welt bildet ein eben ſo vollſtändiges als leichtfaßliches Gemählde; der urſprüngliche Zauber der Heldenzeit wird unſtreitig in dem Gemüthe, welches mit den Zerrüttungen der Mißbildung bekannt iſt, ohne doch den Sinn für Natur ganz verloren zu haben, unendlich erhöht; und *ein unzufriedner Bürger unſres Jahrhunderts kann leicht in der griechiſchen* Anſicht jener reizenden Einfalt, und

Innigkeit des Lebens alles zu finden glauben, was er entbehren muß. Eine ſolche ſentimentale Anſicht des ehrwürdigen Dichters, etwa in der Stimmung von Werthers Leiden, iſt kein reiner Genuß des Schönen, keine ächte Würdigung der heitern homeriſchen Kunſt, und möchte allenfalls nur für die oſſianiſchen Geſänge anpaſſend ſein. Wer ſich nur an dem Gegenſatz und Contraſt eines Kunſtwerks mit der ihn umgebenden wirklichen Welt, erfreut und nur davon angezogen fühlt, der traveſtirt es eigentlich in Gedanken, ſeine Stimmung mag nun ſcherzhaft oder auch ſehr ernſthaft ſein. Am wenigſten darf die Autorität, auf welche nur die vollſtändige, vollkommne und ſchöne Anſchauung Anſprüche hat, auf die einſeitige bloß intereſſante Anſicht eines aus ſeinem Zuſammenhange herausgeriſſenen Theils derſelben übertragen werden.

Nicht dieſer und jener, nicht ein einzelner Lieblings-Dichter, nicht die eigenthümliche Form oder das beſondre Werkzeug und Medium der Kunſt ſoll nachgeahmt werden; denn nie kann ein individuelles Werk und Gebilde, als ſolches, allgemeine Norm oder Urbild und Regel in der Kunſt ſein. Die ſittliche Fülle, die freie Geſetzmäßigkeit, die edle Menſchlichkeit, das ſchöne Ebenmaaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Maſſe zerſtreut ſind; den vollkommnen Styl der erhabenen Kunſt in ihrer blühendſten Epoche, die richtige Umgränzung und Reinheit der griechiſchen Dichtungsarten, die objective Klarheit und idealiſche Würde der Darſtellung; kurz den Geiſt des Ganzen, die reine Idee des Schönen und die weſentliche Kunſtform desſelben in allem helleniſchen Leben, ſoll der moderne Dichter, welcher nach ächter Bildung ſtreben will, ſich zueignen.

Man kann die griechiſche Poeſie nicht richtig nachahmen, ſo lange man ſie eigentlich noch gar nicht verſteht. Man wird ſie aber erſt dann philoſophiſch erklären und künſtleriſch würdigen lernen, wenn man ſie in Maſſe ſtudieren wird; denn ſie iſt ein ſo innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich iſt, auch nur den kleinſten Theil außer ſeinem Zuſammenhange iſolirt richtig zu faſſen und zu beurtheilen. Ja die ganze griechiſche Bildung *überhaupt iſt ein* ſolches Ganzes, welches nur in ſeinem *Zuſammenhange erkannt* und gewürdiget werden kann. Außer dem

ursprünglichen Talent des Kunstkenners muß der Geschichtsforscher der griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer vollständig begründeten Philosophie der Geschichte und einer tief eingreifenden Philosophie der Kunst schon mitbringen, um die Grundgesetze und die organische Naturentwicklung und Ordnung der griechischen Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen zu können; und auf diese kommt doch eigentlich alles an.

Es ist wahr, einige große Dichter der Alten sind auch unter uns beinahe einheimisch; und unter denen, welche leichter gefaßt, und auch einzeln, wenigstens einigermaaßen verstanden werden konnten, hat der deutsche Sinn gewiß aufs glücklichste gewählt. Andre, für deren fremdartige Eigenthümlichkeit in Form und Bau sich in der ganzen neuern Dichtungs-Sphäre nichts Aehnliches auffand, welche daher ohne die Kenntniß der Grundgesetze und der organischen Zusammensetzung der ganzen griechischen Poesie in Masse durchaus unverständlich bleiben mußten, und deren idealische Höhe die Engigkeit auch des bessern herrschenden Kunstsinnes zu weit übertraf, konnten nicht allgemein werden und ins Leben eingreifen. Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntniß der griechischen Kunst möglich oder schicklich sein. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ein Ernst ist, ächte schöne Kunst nicht bloß zu kennen und zu üben, sondern auch zu verbreiten, darf man es fordern, daß er keine Schwierigkeit, welche ein unentbehrliches Mittel seines Zwecks ist, scheuen soll. Die Werke des Pindarus, des Aeschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig studiert, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtungsarten der hellenischen Poesie, mit der Periode des hohen Ideals in der Dichtkunst, und mit dem goldnen Zeitalter des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinns beinahe völlig unbekannt.

Ueberdem muß auch in der reichhaltigsten Ansicht jener gewöhnlichen Lieblingsdichter, ohne eine bestimmte Kenntniß ihres *eigentlichen Zusammenhanges*, ihrer richtigen Stelle im Ganzen

etwas Schiefes übrig bleiben. Die homerischen Gedichte sind zwar der Quell aller griechischen Kunst, ja die Grundlage der griechischen Bildung überhaupt, die vollkommenste und schönste Blüthe des sinnlichsten Zeitalters der Kunst. Nur vergesse man nicht, daß die griechische Poesie höhere Stufen der Kunst und des Schönen erreicht hat. Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns Horaz einigermaaßen über den Verlust der größten griechischen Lyriker derjenigen Classe trösten, welche nicht im Nahmen des Volks, die öffentlichen Zustände einer sittlichen Masse darstellten, sondern die schönen Gefühle einzelner Menschen besangen. Zugleich enthält er die köstlichsten von den wenigen ganz eigenthümlichen Kunstblüthen des ächt römischen Geistes, welche auf uns gekommen sind. Dieser „Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen" war von jeher ein viel benutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler Gesinnungen. Seine vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmahl hohen Römersinns, und erinnern daran, daß selbst Brutus die Bürgertugend des Dichters achtete. Der edle Bürgersinn seiner lyrischen Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder doch innig und selbstthätig zugeeignet. Aber den meisten seiner Gesänge fehlt es im Schwanken zwischen dem griechischen Urbilde und der römischen Veranlassung, an einer leichten Einheit. Auch sollte man auf seine erotischen Gedichte am wenigsten Werth legen. Zwar finden sich auch in ihnen einzelne Spuren des liebenswürdigen Philosophen, des geistvollen Künstlers; aber im Ganzen sind sie fast immer steif, und auf gut Römisch ein wenig derb. Auch die Wahl der Rhythmen verräth hier und da den Verfall der metrischen Kunst. Wir können auch die übermäßige Bewunderung des Virgilius wohl nicht ganz rechtfertigen, aber doch leicht entschuldigen. Für den Freund des Schönen mag sein Werth gering sein; aber für das Studium des Kunstkenners und Künstlers, bleibt er äußerst merkwürdig. Dieser gelehrte Künstler hat aus dem reichen Vorrath der griechischen Dichter mit einem eigenen Kunstsinn die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, sie mit Einsicht an einander gefügt, und mit Fleiß gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze ist ein Stückwerk ohne lebendige organische Einheit und schöne Harmonie, aber Virgil kann dennoch

für den höchsten Gipfel des gelehrten, künstlichen Zeitalters der alten Poesie gelten. Zwar fehlt ihm die letzte Rundung und Feinheit der Alexandriner, aber durch die frische Römerkraft seines Dichtertalents übertrifft er die kraftlosen Griechen jenes Zeitalters in ihrem eignen Styl sehr weit. Er ist in diesem an sich unvollkommnen Styl zwar nicht schlechthin vollkommen, aber doch der vortrefflichste.

Der unglücklichste Einfall, den man je gehabt hat, und von dessen allgemeiner Herrschaft noch jetzt viele Spuren übrig sind, war es unstreitig, der griechischen Kritik und Kunsttheorie eine Autorität beizulegen, welche im Gebiethe der Wissenschaft überhaupt durchaus unstatthaft ist. Hier glaubte man den eigentlichen künstlerischen Stein der Weisen für die Ergründung und selbst für die Hervorbringung der Poesie zu finden. Einzelne Vorschriften des Aristoteles, und Sprüche des Horaz wurden als kräftige Amulete wider den bösen Dämon der modernen Unkunst gebraucht; und selbst die dürftige Geistesarmuth der Adepten erregte erst spät einiges Mißtrauen gegen die Aechtheit des Geheimnisses.

Der Fehlschluß, von dem man ausging, war, um ihn mit Hurds Worten anzuführen, folgender: „Die Alten sind Meister in der Composition; es müssen daher diejenigen unter ihren Schriften, welche zur Ausübung dieser Kunst Anleitung geben, von dem höchsten Werthe sein.“ Aber nichts ist weniger gegründet als dieses! Der griechische Kunstsinn war schon völlig entartet, als die Theorie noch in der Wiege lag. Das Talent kann die Theorie nicht verleihen, und nie hat die Kunstlehre der Alten den Zweck und das Ideal des Künstlers bestimmt, welcher den Gesetzen des herrschenden öffentlichen Kunstsinnes allein gehorchte. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des ächten Kunstgefühls, nachdem es einmahl verloren gegangen, allein nicht hinreichend sein. Die griechischen und römischen Denker waren aber, nach Fragmenten, Nachrichten und der Analogie zu urtheilen, so wenig im Besitz eines vollendeten Systems objectiver Kunst-Wissenschaft, daß nicht einmahl der Versuch, der Entwurf, geschweige denn ein stetes Streben nach einem solchen *System vorhanden war.* Weder die Gränzen noch die Methode

dafür waren bestimmt; auch nicht einmahl der Begriff einer allgemeingültigen Wissenschaft des Schönen und der Kunst war in zureichender Klarheit aufgestellt, ja selbst die Möglichkeit derselben war keineswegs nachgewiesen.

Unläugbar enthalten die noch vorhandnen Werke oder einzelnen Aeußerungen und Fragmente von der Kunstkritik der Griechen, bedeutende Beiträge zur Erläuterung der griechischen Poesie, und vortreffliche Materialien für die künftige Ausführung und Vollendung des ganzen Systems. Umständliche Zergliederungen wie etwa die des Dionysius, sind unschätzbar, und auch das kleinste nur wie verloren hingeworfne Kunst-Urtheil der Alten, kann sehr großen Werth haben. Die angewandten Begriffe und Bestimmungen bezogen sich auf vollkommne Anschauungen und würden sich aus reiner Wissenschaft gar nicht wieder ersetzen lassen. Die Urtheile standen unter der untrüglichen Leitung eines ursprünglich richtig gestimmten Gefühls, und das Vermögen, schöne Darstellung zu empfangen und zu würdigen, war bei den Griechen fast auf eben die Weise vollkommen und einzig, wie das Vermögen, sie hervorzubringen. Ueberhaupt ist in dem analytischen und charakterisirenden Theile der Kunst-Wissenschaft der Werth der spätern Kritiker und vorzüglich im Angewandten und Besondren am größten; für die Idee aber und sittlich praktische Bestimmung der Kunst sind die allerallgemeinsten Grundsätze und Begriffe vorzüglich der frühern Philosophen am schätzbarsten.

Der Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen war die Sage und Götterkunde, oder der Mythus. Poesie war die älteste, und vor dem Ursprunge der Beredsamkeit, die einzige Lehrerin des Volks. Die mythische Denkart, daß Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei, blieb für alle Zeiten griechischer Volksglaube. An ihn schloßen sich die Lehren des Plato, und wahrscheinlich auch des Demokrit über den Enthusiasmus der begeisterten Musenkünstler und die Göttlichkeit des Schönen an. Ueberhaupt hatte der volksmäßig klare und öffentlich mitgetheilte, oder exoterische Vor-

trag der griechischen Philosophie einen ganz mythischen Anstrich. So wie sich bei uns häufig der Künstler als Gelehrter und Denker geltend zu machen sucht, weil seine eigenthümliche Würde vielleicht vor der Menge wenig gelten würde; so pflegte damahls noch der griechische Philosoph sich als Musiker und Poet gleichsam einzuschleichen. Die Platonischen Lehren von der Bestimmung der Kunst sind die trefflichsten griechischen Materialien zur höhern praktischen oder sittlich bestimmenden Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben. Die sittliche Philosophie der ältesten griechischen Denker aber war durchaus politisch, in dem antiken Sinne des Worts, wo dasselbe nicht bloß den Staat und das bürgerliche Gemeinwesen und dessen Einrichtung, sondern zugleich auch die Sitten, und das ganze Leben, nebst der Kunst und der Göttersage, ja auch die gottesdienstlichen Gebräuche umfaßt. Diese politische Wissenschaft nun war zwar in den Grundsätzen nichts weniger als die knechtische Dienerin der Erfahrung, sondern vielmehr durchaus auf Ideen gegründet; aber im Vortrage und in der Anordnung schloß sie sich durchgängig an das Gegebne und Vorhandne an. Nie hat eigentlich die griechische Philosophie, so wie die griechische Kunst, die Stufe einer vollständigen Selbstständigkeit der Bildung erreicht, und im Plato vorzüglich ist die Ordnung der ganzen Masse der einzelnen Philosopheme nicht sowohl von innen bestimmt, als vielmehr nur von außen gebildet und entstanden. Um daher nur Plato's Lehre von der Kunst zu verstehen, muß man nicht allein den mythischen Ursprung der griechischen Bildung überhaupt, sondern auch die ganze Masse der bürgerlichen, sittlich religiösen und intellectuellen Bildung der Griechen in ihrem völligen Umfange kennen! Auch für die Sophisten war nur auf eine andre Weise das öffentlich Geltende die Grundlage und Basis, von der alle ihre Lehren, also auch die über das Schöne und die Kunst, immer ausgingen, und der Punkt, wohin sie strebten. Im Aristoteles ist die theoretische Kunstlehre noch in der Kindheit, und die praktische ist schon ganz von ihrer Höhe gesunken. Seine Lehre von der Bestimmung der Kunst, *im achten Buche* der Politik, beweist eine umfassende *Denkart, und nicht ganz* unwürdige Gesinnungen; aber dennoch

ist der Gesichtspunkt schon nicht mehr politisch in dem oben angedeuteten, umfassenden, hohen, Platonischen Sinne des Worts, sondern nur moralisch. In der Rhetorik aber, und in den Fragmenten der Poetik, behandelt er die Kunst wie jeden andern Naturgegenstand ohne alle Rücksicht auf die Idee der Schönheit, bloß historisch und theoretisch. Wo er eigentlich als Kunstrichter urtheilt, da äußert er nur einen scharfen Sinn für die strenge Richtigkeit im Gliederbau des Ganzen, für die Vollkommenheit und Feinheit der Verknüpfung. Wie häufig sind nicht in ihm, und in den spätern Rhetorikern einzelne ganz unverständliche oder doch äußerst schwer zu entziffernde besondre Beziehungen auf untergegangene Werke, auf uns ganz unbekannte Dinge? Ja, das Ganze ist nicht selten in einer individuellen Rücksicht verfaßt. So ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem Quinctilian den Werth der Dichter bestimmt, ihre Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren. Die eigenthümliche Veranlassung der kritischen Episteln des Horaz, der ganze Inbegriff ihrer Beziehungen; ihre geschichtliche Umgebung und ganzes Weltverhältniß ist uns bald ganz, bald größtentheils unbekannt, und bei vielen wahrscheinlichen oder sinnreichen Hypothesen tappen wir dennoch hier und da völlig im Dunkeln.

Wenn von allumfassender vollendeter Kenntniß der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandtheile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der Kunstlehre der Alten ist allerdings ein integranter Theil des ganzen Studiums der griechischen Bildung überhaupt, oder ihrer Kunstbildung insbesondre. Aber in der Methodenlehre des ganzen Studiums dürfte wohl das der griechischen Kritik eine sehr späte Stelle erhalten. Man muß schon die ganze Masse, den organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der griechischen Poesie kennen, um die Aufschlüsse, welche in den kritischen Schriften der Griechen größtentheils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.

* * *

Ich bin weit entfernt von den dictatorischen Anmaßungen, den despotischen Verbesserungen angeblicher Weltreformatoren, die so vieles auch in der Kunst und Wissenschaft projectiren, wozu sie keine Sylbe von berechtigtem Auftrag höhern Orts, durch wahrhaft begründeten, innern Beruf erhalten haben, und die so vieles dekretiren, was weder der in der Geschichte waltende und lenkende Geist, noch die geschichtliche Entwicklung der Menschheit selbst bis jetzt bestätigt hat, oder jemahls bestätigen wird. Die Behauptung aber, daß eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung, und eine richtige Nachahmung der griechischen Urbilder, die nothwendigen Bedingungen zur Wiederherstellung der ächten schönen Kunst sei, ist so wenig willkührlich, daß sie nicht einmahl neu ist. Wir begnügen uns hier mit dem bescheidnen Verdienst, dem Gange der Kunstbildung nachforschend einigermaßen auf die Spur gekommen zu sein, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich errathen, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, einige Dunkelheiten zu erhellen, einige Widersprüche zu lösen, indem ich für jede einzelne auffallende Erscheinung die richtige Stelle im großen Ganzen der ewigen Gesetze der Kunstbildung zu bestimmen suchte. Es kann eine Empfehlung und eine Bestätigung dieses entworfnen Grundrisses sein, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen Kunstbildung für immer wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte uns, so gestellt, durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommne Zweckmäßigkeit völlig befriedigt.

Jedes große, wenn gleich scheinbar noch so regellose Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Gesichtspunkte ein ächter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so fremdartig die äußre Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die Nothwendigkeit des Stufenganges der allmähligen Entwicklung ist keine Apologie der Schwäche, welche hinter dem Maaß der schon erreichten Vortrefflichkeit *zurückbleibt*, aber eine Erklärung und Rechtfertigung *für die Mängel und Abweichungen* des wahrhaft großen Künstlers,

der zwar dem Gange der Bildung vielleicht um einige Schritte zuvoreilte, und ihre Entwicklung beſchleunigte, aber doch nicht ganze Stufen überſpringen konnte.

Die Bildungsgeſchichte der neuern Poeſie ſtellt nichts andres dar, als den ſteten Streit der ſubjectiven Anlage, und des objectiven Strebens in dem Kunſtvermögen und das allmählige Uebergewicht des letztern. Mit jeder weſentlichen Veränderung in dieſem Verhältniß der objectiven Kunſt-Idee und des ſubjectiven Schönheitsgefühls beginnt eine neue Bildungsſtufe. Zwei große Bildungsperioden, welche aber nicht iſolirt auf einander folgen, ſondern wie Glieder einer Kette in einander greifen, hat die moderne Dichtkunſt ſchon wirklich zurückgelegt; und jetzt ſteht ſie im Anfange der dritten Periode. In der erſten Periode hatte der einſeitige Nationalcharakter in der ganzen Maſſe der Kunſtbildung durchgängig das entſchiedenſte Uebergewicht, und nur hier und da regen ſich einige wenige einzelne Spuren von dem Einfluß und dem Streben zum Antiken. In der zweiten Periode herrſchte die Theorie und Nachahmung der Alten in einem großen Theil der ganzen Maſſe; aber die moderne Natur war noch zu mächtig, um dem claſſiſchen Geſetz ganz gehorchen zu können; ſie war kühn genug, ſich unter dem Namen des antiken Geſetzes wiederum einzuſchleichen. Die Nachahmung und die Theorie, und mit ihnen der Sinn des Schönen und die Kunſt ſelbſt blieben einſeitig und national. Die darauf folgende Anarchie aller eigenthümlichen Manieren, aller beſchränkten Theorien, und verſchiedenartigen Nachahmungen der Alten, und die endliche Verwiſchung und Vertilgung des einſeitigen Nationalſinnes, bildet die Kriſe des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. In dieſer dritten Periode wird, wenigſtens in einzelnen Anfangspunkten der ganzen Maſſe, das objective Schöne wirklich erreicht; es zeigen ſich Spuren davon in der Theorie, in der Nachbildung, in der Kunſt und ihren Hervorbringungen, ſo wie im Gefühle, welches ſie auffaßt.

Aber die zweite Periode erſtreckte ſich nur über einen Theil, die Anfänge der dritten nur über einzelne Punkte der ganzen Maſſe, und ein bedeutender Theil derſelben iſt bis jetzt auf der erſten Stufe ſtehen geblieben, und noch immmer iſt der Zweck

ganzer Dichtungsarten kein andrer, als eine getreue Darstellung des interessantesten Volks- oder Gesellschafts-Lebens. So wie nun der Nationalcharakter des europäischen Völkersystems in drei entscheidenden Krisen schon drei große Evolutionen erlebt hat, im Zeitalter der Kreuzzüge, im Zeitalter der Reformation und der Entdeckung von Amerika, und in unserm Jahrhundert; so hat auch die Nationalpoesie der Neuern in drei verschiednen Epochen dreimahl geblüht.

Der Zustand der Kunstbildung unsres gegenwärtigen Zeitalters war es, der uns aufforderte, die ganze Vergangenheit zu überschauen. Wir sind nun zu dem Punkt zurückgekehrt, von dem wir ausgingen. Die Symptome, welche die Krise des Ueberganges von der zweiten zur dritten Periode der neuern Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hier und da regen sich schon unverkennbare Anfänge von objectiver Kunst und von der wahren Idee des objectiven Schönen. Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Schönen und der Dichtkunst so charakteristisch für das Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; die Zeit ist für eine große Wiedergeburt der Kunstbildung reif. Was sich jetzt nur errathen läßt, wird man künftig bestimmt wissen; daß in diesem wichtigen Augenblick unter andern großen Krisen und neuen Wendungen in dem Gange der menschlichen Bildung, auch das Loos der ächten schönen Kunst auf der Wage der Geschichte entschieden wird. Nie würde unthätige Gleichgültigkeit gegen das Schöne, oder stolze Sicherheit über das schon Erreichte weniger angemessen sein; nie durfte man aber auch eine größere Belohnung der Anstrengung erwarten, als die, welche der künftige Gang der Kunstbildung der Neuern verspricht. Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit vergötternder Bewundrung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehen.

Die Theorie der Kunst hat den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein allgemein entscheidendes Resultat, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt sein kann. Nach den pragmatischen Vorübungen des noch in den technischen Einzelnheiten oder in der philologischen Ueberlieferung befangenen forschenden

Instinkts, in der ersten Periode, deren Grundsatz die Autorität war, entstand die eigentliche wissenschaftliche Theorie. Ungefähr zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die entgegengesetzten Systeme einer rein idealen und der bloß empirischen Kunstlehre in der zweiten Periode; und der Widerstreit der verschiednen einseitigen Theorien führte die skeptische Ansicht der Kunst-Ideen in der Krise des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode herbei. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung zu einer tief eindringenden Kritik der idealischen Urtheilskraft, und aller Grundbegriffe der Kunst und des Schönen, als Anfang der dritten Periode. Noch ist das Geschäft nichts weniger als beendigt. Die Kunstforscher und Begründer der Kunstwissenschaft selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der neuern Philosophie ausgegangen, sind weder in den Grundsätzen, noch in der Methode unter sich einig; und die neuere Philosophie selbst hat ihren hartnäckigen Kampf mit der skeptischen Denkart noch nicht völlig ausgestritten. Ueberhaupt ist im Gebiethe der praktischen Philosophie noch vieles zu thun übrig. Aber nachdem seit Fichte das wesentliche Princip und die innre Idee der kritischen Philosophie in ein helleres Licht gesetzt worden, fehlt es nicht an einem sichren Fundament, den Kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen, und auszuführen; und über die Möglichkeit eines festbegründeten Systems der Erkenntniß des Schönen, so wie der praktischen Kunst-Wissenschaft findet kein gegründeter Zweifel mehr Statt.

Auch im Studium der Griechen überhaupt und der griechischen Poesie insbesondre steht unser Zeitalter an der Gränze einer neuen großen Stufe. Lange Zeit kannte man die Griechen nur durch das Medium der Römer, das Studium war noch vereinzelt, und ohne alle philosophischen Ansichten und leitenden Ideen, in der ersten Periode. Dann ordnete und lenkte man das immer noch vereinzelte Studium nach willkührlichen Hypothesen, oder einseitigen Grundsätzen und bloß individuellen Gesichtspunkten, in der zweiten Periode. Schon studiert man die Griechen mehr und mehr in dem Zusammenhange des Ganzen und ohne einseitige Hypothesen, *vielmehr mit* Vernachlässigung aller bestimmten Prinzipien; und

dieſes bildet die Kriſe des Uebergangs von der zweiten zur dritten Periode. Nur der letzte und größte Schritt iſt noch zu thun übrig; die ganze Maſſe nach objectiven Begriffen und nothwendigen Ideen zu ordnen, als dritte Periode. Der chaotiſche Reichthum alles Einzelnen und der Streit der verſchiednen Anſichten über das Ganze wird nothwendig dahin führen, eine allgemeingültige Ordnung der ganzen Maſſe zu ſuchen und zu finden. Zwar kann die Kenntniß der Griechen nie vollendet, und das Studium der griechiſchen Poeſie nie erſchöpft werden; doch läßt ſich wohl ein feſt beſtimmter Punkt erreichen, welcher den Denker, den Geſchichtsforſcher, den Kenner und den Künſtler vor gefährlichen Grundirrthümern, durchaus ſchiefen Richtungen, und verkehrten Verſuchen der Nachahmung ſichert.

„Aber ſind nicht in dem Gange dieſer Unterſuchung ſelbſt," könnte man ſagen, „dichteriſche Kraft und Sittlichkeit als nothwendige Bedingungen für die Wiedergeburt der Kunſt und Poeſie ausgemittelt und aufgeſtellt worden? Wie läßt ſich alſo über den künftigen Gang der Bildung etwas im voraus beſtimmen, da dieſe vorläufigen Bedingungen ſelbſt von einem glücklichen Zuſammenfluß der ſeltenſten Umſtände, das heißt von uns ganz unbekannten Urſachen abhängen? Wer hat noch der Natur den Handgriff ablernen können, wie ſie Genies erzeugt, und Künſtler hervorbringt? Gewiß läßt ſich die ſeltenſte aller Gaben, das Kunſt-Genie, auf die Gefahr ſie zu verfälſchen, durch Bildung wohl etwas vervollkommnen, aber nicht erſchaffen! Auch im Umfang und in der Kraft der Sittlichkeit ſcheint es für die meiſten Individuen eine urſprüngliche, unüberſteigliche Gränze zu geben. Nur wenige ſelbſtſtändige Ausnahmen ſind in ihrer Vervollkommnung unbegränzt. Und ſcheinen nicht auch dieſe ihre Selbſtſtändigkeit dem ſeltſamſten Zuſammenfluß der glücklichſten Umſtände, dem Zufall zu danken? Der ſtolzen Vernunft des reinen Denkers wird es freilich nicht zuſagen, aber aus einer unbefangnen Anſicht der Kunſtgeſchichte ſcheint ſich das Reſultat zu ergeben: die Natur ſei im Ganzen neidiſch und karg mit ihren köſtlichen Gaben. Nur dann und wann, in ihren glücklichſten Augenblicken, werfe ſie nach Laune eine Handvoll echter Künſtlerſeelen auf ein begünſtigtes Land,

damit das Licht des Schönen in dieſer Dämmerwelt doch nicht gänzlich verlöſche."

Schlechthin beſtimmen läßt ſich allerdings nichts über den künftigen Gang der Bildung, wahrſcheinlich und im Grunde vermuthen ſehr vieles; Vermuthungen, zu denen die Bedürfniſſe der Menſchheit nöthigen, welche die ewigen Geſetze der Vernunft und der Geſchichte rechtfertigen und begründen. Als hätten ſie mit den Göttern zu Rathe geſeſſen, ſcheinen jene die geheimen Abſichten und Antriebe, nach denen die Natur im Verborgnen handelt, zu wiſſen. So viel weiß die Wiſſenſchaft und die Geſchichte nicht. Doch das weiß ſie, daß die Seltenheit des Genies nicht die Schuld der menſchlichen Natur iſt, ſondern der unvollkommnen menſchlichen Bildungskunſt und ihrer, ſo viele intellectuellen Anlagen ſtümperhaft ſtörenden und zerſtörenden Experimente. Ihr eigner unglücklicher Scharfſinn feſſelt die Freiheit der Menſchen, und hemmt die Gemeinſchaft der Bildung. Wenn demungeachtet das unterdrückte Feuer ſich einmahl Luft macht, ſo wird das als ein Wunder angeſtaunt. Gebt die Bildung frei, und laßt ſehen, ob es an Kraft fehlt! Warum hätte auch ſonſt von jeher, ſelbſt die kleinſte Gunſt des Augenblicks eine ſo erſtaunenswerthe Fülle ſchlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberſchlag, ans Licht geriſſen?

Die nothwendigen Bedingungen aller menſchlichen Bildung ſind: Kraft, Geſetzmäßigkeit, Freiheit und Gemeinſchaft. Erſt wenn die Geſetzmäßigkeit der künſtleriſchen Kraft durch eine objective Grundlage und Richtung geſichert ſein wird, kann die Bildung des Schönen durch Freiheit der Kunſt und Gemeinſchaft des Kunſtgefühls allgemein durchgreifend und öffentlich werden. Echte Schönheit muß erſt an recht vielen einzelnen Punkten feſte Wurzel gefaßt haben, ehe ſie ſich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die neuere Poeſie die zunächſt bevorſtehende Stufe ihrer Entwicklung, die durchgängige Herrſchaft des objectiven Schönen über die ganze Maſſe, erreichen kann.

Man darf aber nicht etwa mit einigen Bedingungen der Kunſtbildung gleichſam warten, bis man mit den andern fertig wäre; ſie ſtehen alle vier in durchgängiger Wechſelwirkung. Es iſt *daher auch jetzt* ſchon nicht zu frühzeitig, alles was die künſtleri-

sche Mittheilung hemmen könnte, aus dem Wege zu räumen. Es herrscht besonders unter den deutschen Dichtern und Kennern eine sehr nachtheilig wirkende und eigentlich kleinliche Denkart, welche den ursprünglichen deutschen Mangel an Mittheilungsfähigkeit zum Grundsatz erhebt und als solchen feststellt. Der erhabene Gleichmuth der deutschen Nation in Dingen, welche die Nation oder die Kunst betreffen, und dann die neidischen Anfeindungen kleiner Geister, erzeugen oft bei verdienstvollen aber eiteln Männern eine üble Laune, welche sich bis zu einer bösartigen Bitterkeit verhärten kann. Schmollend hüllen sie ihre beleidigten Ansprüche in höhnenden Stolz, verschließen ihr Talent ganz in sich, oder treten nur mit einer sauern Miene ins Publikum. Ihr Gemüth ist so unfähig, sich über die enge Gegenwart zu erheben, daß sie die ächte Schönheit überhaupt für ein nicht mitzutheilendes und nur den wenigen Eingeweihten zugängliches Mysterium, und die Oeffentlichkeit der Kunstbildung für ganz unmöglich halten. Aber nur durch Geselligkeit wird die rohe Eigenthümlichkeit gereinigt und gemildert, erwärmt und erheitert; das innre Feuer sanft ans Licht getrieben, die äußre Gestalt berichtigt und bestimmt, gerundet und geschärft. Unmäßige Einsamkeit hingegen ist die Mutter seltsamer Launen. Daher die eckichte Härte, der rauhe Ton, das finstre Colorit mancher, sonst vortrefflichen Deutschen Schriftsteller. Dieser Weg kann endlich so weit von der Einfalt der Natur, von dem großen Wesentlichen, und der ächten Schönheit entfernen, daß sich Zweifel regen dürften, ob jene künstlerischen Mysterien nicht etwa ein Orden ohne Geheimniß sein möchten, wo jeder glaubt, der andre wüßte es.

Durch die ganze Art und Beschaffenheit ihrer Kenntnisse, durch ihre Sitten und Neigung zur allgemeinen Mittheilung aller Ansichten und Gefühle, wie jeder herrschenden Meinung von jeher gestimmt, sind dagegen die Franzosen auch an dem Talent dazu, in dem letzten Jahrhundert, den andern Nationen und besonders auch der deutschen überlegen gewesen. Eben daher haben sie auch vorzüglich nur in der öffentlichen Poesie eine hohe Stufe der Vollkommenheit zu erreichen gestrebt und geglaubt. In derjenigen Gattung der Poesie aber, welche vorzugsweise die öffentliche

genannt werden kann, in der dramatiſchen nähmlich, haben ſie ſich ganz auf die Seite der Rhetorik gewendet; der Grund und die Veranlaſſung zu der überwiegenden Hinneigung auf dieſe rhetoriſche Seite der Kunſt, lag ſchon in der ganzen Form ihres geſellſchaftlichen Lebens, ſo wie in den politiſchen Ereigniſſen. Indeſſen können dieſelben Veranlaſſungen und Bedingungen, welche im Allgemeinen den überwiegenden Hang zur bloßen Rhetorik befördern, in einzelnen tieferen Charakteren, die ſich über jene Sphäre erheben, wie jedes Extrem ſchon ganz natürlich ſeinen Gegenſatz hervorruft, auch einen Schwung von höherer Art erregen, welche dann in der gewohnten Geiſtesklarheit und Stärke des Ausdrucks, um ſo mehr ſich als wahrhaft dichteriſch und lyriſch kund giebt. Wo in einem ſcharf beſtimmten Nationalcharakter nur einige große und ſchöne Züge vorhanden ſind, welche die Grundlinien und Umriſſe einer idealiſchen Ausführung werden können; wo es an dichteriſchem Talent nur nicht ganz fehlt, wo es nur einige Kunſtbildung giebt; da muß höhere Lyrik wie von ſelbſt entſtehen, ſobald große Ereigniſſe auch große Empfindungen und Anſichten wecken, welche lyriſch ausgeſprochen, wenn ſie auch den öffentlichen Sitten und Neigungen des Volkes nicht entſprechen können, dagegen dem edleren Wollen der wenigen Gefühlvollen, als der beſſern Seele der Nation, eine öffentliche Stimme leihen. Die entſchiedenſte und beſchränkteſte Einſeitigkeit iſt übrigens der lyriſchen Schönheit nicht ſchlechthin ungünſtig, wenn der Mangel an Umfang nur, wie bei dem doriſchen Volksſtamme, durch innre Kraft und Hoheit erſetzt wird.

Das ſchöne Drama hingegen erfordert einen unbegränzten Umfang der Bildung, und völlige Freiheit von allen National-Schranken; Eigenſchaften, von denen die Franzoſen ſehr weit entfernt ſind! Es könnten leicht Jahrhunderte hingehen, ehe ſie dieſelben erreichen; denn die neue politiſche Thätigkeit und Wirkſamkeit hat die Einſeitigkeit ihres Nationalcharakters nur noch ſtärker entwickelt und noch ſchneidender hervorgehoben. Daher iſt die franzöſiſche Tragödie auch ein claſſiſches Urbild einer *künſtlich verkehrten* Dichtungsform geworden. Sie iſt, in allem dieſem *Pompe einer oberflächlichen* Rhetorik, nicht nur eine leere Form,

ohne wahre Kraft der Poesie, ohne Tiefe und Eigenthümlichkeit; sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger Mechanismus, ohne innres Leben und natürliche organische Entfaltung. Der französische Nationalcharakter kann im Roman und im Lustspiel, welche sich mit dem bescheidnen Range subjectiver Darstellungen begnügen, leicht sehr interessant und liebenswürdig erscheinen; in der falschen Tragödie hingegen wird durch die mißglückte Anmaßung einer objectiven Darstellung und angenommenen Kunstform die ungünstigste Seite desselben gleichsam bis zum Unerträglichen gesteigert. Im steten Wechsel des Widerlichen und des Unnatürlichen ist hier häßliche Heftigkeit und abgeschliffne Leerheit innigst in einander verschmolzen. Gleichwohl gründen die Franzosen ihre Ansprüche in der Poesie nur auf jenes falsche Gebilde von leidenschaftlicher Rhetorik; nicht auf ihre wahre poetische Naturanlage, die sie selbst am meisten verkennen.

Ohnehin fehlt es den Franzosen, so wie den Engländern und Italienern, von deren Poesie es wohl eben so wenig zu besorgen ist, daß sie den Deutschen im Ruhme der Kunst voraneilen möchten; an der Wissenschaft von der Kunst und mehrentheils auch an ächter Kenntniß und an einem künstlerischen Urtheil von der alten Poesie. Um nur auf die Spur zu kommen, wie sie den Weg dahin finden könnten, würden sie bei den Deutschen in die Schule gehen müssen; wozu sie sich immer noch nicht recht entschließen wollen!

In Deutschland und nur in Deutschland hat die wissenschaftliche und geschichtliche Kunstforschung und das Studium der Griechen eine Höhe erreicht, welche eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des herrschenden Kunstsinnes nothwendig zur Folge haben muß. Die wichtigsten Fortschritte in der stufenweisen Entwicklung der philosophischen Kunstlehre waren das frühere rationale und das neuere kritische System. Beide sind durch deutsche Erfinder, jenes durch die Bearbeiter der Leibnitzischen Philosophie, dieses durch Kant und seine Nachfolger gestiftet und ausgebildet. Jene früheren deutschen Kunstsysteme, enthielten zwar nur die erste Grundlage, aus denen sich die unendlich mannichfaltigen und reichen *Forschungen der neuern* Philosophie entwickelt und über alle Zweige

der geiſtigen Bildung verbreitet haben. Gleichwohl ſind auch ſchon jene erſten Verſuche zu einer tiefer eindringenden Theorie des Schönen den andern Nationen weit voraus gegangen, und noch nicht von ihnen eingeholt worden. Das empiriſche und ſkeptiſche Syſtem der Kunſtlehre dagegen war vielmehr ein nothwendiger Erfolg von dem allgemeinen Gange der Philoſophie, als eigentliche Erfindung und Verdienſt einiger engliſcher Schriftſteller. In dieſer ältern Manier der claſſiſchen Kunſtkritik übertrifft unſer Leſſing an Scharfſinn und an ächtem Schönheitsgefühl ſeine Vorgänger in England unendlich weit. Eine ganz neue, und ungleich höhere Stufe des griechiſchen Studiums aber iſt durch Deutſche herbeigeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausſchließliches Eigenthum bleiben. Statt der vielen Nahmen, die hier genannt werden könnten, wollen wir nur Herder nennen, welcher die umfaſſendſte Kenntniß mit dem zarteſten Gefühl und der biegſamſten Empfänglichkeit vereinigt; und durch eine beſondre Gabe geſchichtlicher Divination, tief fühlender Charakteriſtik und künſtleriſch auffaſſender, alles nachdichtender, in jegliche Weiſe und Form ſich hineinempfindender Fantaſie den erſten Grund gelegt und die Züge vorgezeichnet hat, zu der neuern Art von Kritik, welche als die eigenthümlichſte Frucht der deutſchen Geiſtesbildung und Wiſſenſchaft, aus beiden gemeinſam hervorgegangen iſt.

Vor allen aber muß Winkelmann als derjenige genannt und geprieſen werden, welcher zuerſt die Geſchichte der Kunſt und eben dadurch auch die Wiſſenſchaft des Alterthums ganz neu begründet hat. Denn nur durch die Erkenntniß der Kunſt wird uns das Verſtändniß des Alterthums geöffnet, da die Bildung desſelben ganz auf der Idee des Schönen beruht. Die rechte Einſicht und künſtleriſche Weisheit geht nach der Platoniſchen Lehre, aus der Bewunderung hervor, nähmlich aus der tief empfundenen, reinen Begeiſterung für das Göttliche und Schöne. Dieſes war die edle Triebfeder und beſeelende Kraft, von der alles in Winkelmann ausging, und wodurch er Werke über die Kunſt hervorgebracht hat, welche ſelbſt als Kunſtwerke der geſchichtlichen Wiſſenſchaft, in gediegener Bildung, das Gepräge unſterblicher Dauer an ſich tra-

1; wie dieſes auch von allen Nationen anerkannt worden. Was

eine Geſchichte der Kunſt ſein ſoll; die erſten Anfänge und Keime, die höhern Stufen der Entfaltung, die Glieder und Theile des Ganzen, die Arten, Richtungen und Schulen, alles dieſes treu beachtend und ſorgſam würdigend, den reinen Blick des Geiſtes ſtets auf die Idee des höchſten Schönen gerichtet; das hat Winkelmann vor allen andern zuerſt gezeigt und als Kenner der Kunſt mit eignem Kunſtſinn im hohen Styl ſeiner Geſchichte wiedergegeben. Denn wiewohl ſein Unternehmen zunächſt nur auf die bildende Kunſt gerichtet war; ſo kann die Anwendung davon auf die Poeſie und auf die geſammte geiſtige und ſittliche Bildung des Alterthums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgefühle und großen Kunſtverſtande, von dieſer feſten Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.

Wer konnte noch an der Dichtergabe der deutſchen Künſtler zweifeln, ſeit der kühne, erfinderiſche Klopſtock der Stifter und Vater der deutſchen Poeſie ward? Nachdem auch Wieland ſie in nachläſſig gefälligem Gewande liebenswürdiger darzuſtellen ſuchte? Der Scharfſinn Leſſings ſie im Ausdruck reinigte und im Urtheil ſchärfte? Schiller ihr die ſtarke Gedankenkraft und einen höhern Schwung der Leidenſchaft gab? Welch' ein neuer Frühling, welche ſchöne Morgenröthe von Poeſie ließ ſich nicht von einer reicheren Zeit da erwarten, wo ſelbſt die erſten Anſtrengungen, unter einer noch rauhen, mehrentheils ungünſtigen Umgebung, ſchon ſo ruhmwürdig vorgeſchritten waren? Durch jeden dieſer früheren Meiſter ward die Maſſe der deutſchen Dichtkunſt, zu neuem Leben begeiſtert, und ſtrebte mit friſcher Kraft immer mächtiger vorwärts. Wie viele andre Dichter folgten jenen erſten Erfindern glücklich und dennoch eigenthümlich, oder gingen auch ihren eignen, vielleicht nicht weniger merkwürdigen Gang, welcher nur darum weniger bemerkt ward, weil er mit dem Geiſte der Zeit und dem Gange der öffentlichen Bildung nicht ſo gut zuſammentraf? Auch Bürgers rühmlicher Verſuch, die Kunſt aus den engen Bücherſälen der Gelehrten und den Geſellſchaftskreiſen der Mode in die freie lebendige Natur zurückzuführen, und den Zauber des Geſanges und das Geheimniß der

Poeſie liebevoll dem Volke mitzutheilen, iſt nicht ohne den glücklichſten bleibenden Einfluß geweſen, und ſoll nach Verdienſt geprieſen werden.

Welchen weiten Weg haben unſre bedeutendſten Nebenbuhler, Engländer oder Franzoſen, noch zurückzulegen, ehe ſie es nur ahnen können, wie ſehr ſich Goethe den Griechen nähere! Und wenn ſie ihn je erfaſſen möchten, ſo würden ſie eher alles andre, aus der tragiſchen Schwermuth ſeiner erſten noch jugendlichen Fantaſie, ſich anzueignen ſuchen, als den reinen Künſtlerſinn für die antike Schönheit. Noch ein andres Zeichen von der Annäherung zum Antiken in der deutſchen Poeſie iſt die auffallende Hinneigung zum Chor in den höhern lyriſchen Gedichten, wie „die Götter Griechenlands" und „die Künſtler" von Schiller; eines Dichters, der ſonſt durch ſeinen urſprünglichen Haß aller Schranken, vom claſſiſchen Alterthum am weiteſten entfernt zu ſein ſcheint. So verſchieden auch die äußre Anſicht, ja manches Weſentliche ſein mag, ſo iſt doch die Gleichheit dieſer großen lyriſchen Richtung ſelbſt mit der choriſchen Dichtungsart der Alten unverkennbar. Dieſem Künſtler gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Geſinnung, die Fülle der Einbildungskraft, die Würde der Sprache, die Gewalt des Gedankens, die Bruſt und Stimme, welche der Dichter haben ſoll, der eine ſittliche Maſſe in ſein Gemüth faſſen, den Zuſtand eines Volks darſtellen, und die Menſchheit ausſprechen will.

Menſchen, deren kurzſichtiger Blick jeder großen hiſtoriſchen Anſicht ganz unfähig iſt, die im Einzelnen nur das Einzelne wahrnehmen, und alles nur Stück für Stück und ohne den innern geiſtigen Zuſammenhang ſehen, wird es nicht an kleinlichen Einreden gegen dieſe höhere Beſtimmung der deutſchen Dichtkunſt fehlen. Wenn aber ein glücklicher Anſtoß die noch ſchlummernde Mittheilungsfähigkeit des deutſchen Geiſtes und der deutſchen Kunſt plötzlich in lebendige Regſamkeit verſetzte; ſo würden ſelbſt die Beobachter, welche nur, was im Großen ganz öffentlich geſchieht, hintendrein erblicken mögen, mit überraſchtem Staunen gewahr werden, daß die Deutſchen auch hier die ge-

bildetſten Nationen Europa's im Einzelnen an Höhe der Bildung eben ſo weit übertreffen, als ſie denſelben an allgemeiner und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachſtehen.

Winkelmann redet einmahl von den Wenigen, welche noch die griechiſchen Dichter kennen. Sollten es nicht ſchon jetzt in Deutſchland einige mehr ſein? Wird die Zahl derer, welche nach ächter Kunſt ſtreben, nicht auch ferner noch wachſen? In dieſer Hoffnung weihe und widme ich dieſes kunſtforſchende Werk allen Künſtlern. Wie nähmlich die Griechen auch denjenigen Muſiker nannten, welcher die ſittliche Fülle ſeines innern Gemüths rhythmiſch ordnet, und zur Harmonie geſtaltet; ſo nenne ich alle diejenigen „Künſtler," welche das Schöne lieben.

II.

Gespräch über die Poesie.

1800.

Alle Gemüther, welche ſie lieben, befreundet und bindet die Poeſie mit unauflöslichen Banden. Mögen die Menſchen ſonſt im eignen Leben das Verſchiedenſte ſuchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligſten hält, ſich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieſer Region ſind ſie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muſe ſucht und findet die andre, und alle Ströme der ewigen Fantaſie fließen zuſammen in das allgemeine große Meer der Einen, untheilbaren Poeſie.

Die Vernunft iſt nur Eine in allen und dieſelbe; wie aber jeder Menſch ſeine eigne Natur hat und ſeine eigne Liebe, ſo trägt auch jeder ſeine eigne Poeſie in ſich. Die muß ihm bleiben und ſoll ihm bleiben, ſo gewiß er der iſt, welcher er iſt, ſo gewiß nur irgend etwas Urſprüngliches in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm ſein eigenſtes Weſen, ſeine innerſte Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geiſt und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen, wie die Thoren ſich bemühen, die nicht wiſſen, was ſie wollen. Aber lehren ſoll ihn die hohe Wiſſenſchaft ächter Kritik, wie er ſich ſelbſt bilden muß in ſich ſelbſt, und vor allem ſoll ſie ihn lehren, auch jede andre ſelbſtſtändige Geſtalt der Poeſie in ihrer claſſiſchen Kraft und Fülle zu faſſen, daß die Blüthe und der Kern fremder Geiſter Nahrung und Saame werde für ſeine eigne Fantaſie.

Nie wird der Geiſt, welcher, wie ein alter Dichter ſagt, „die Orgien der wahren Muſe kennt“, auf dieſer Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht habe; denn nie kann er eine Sehnſucht ſtillen, die aus der Fülle der Befriedigungen ſelbſt ſich ewig von neuem erzeugt. Unermeßlich und un-

erſchöpflich iſt die Welt der Poeſie, wie der Reichthum der belebenden Natur an Gewächſen, Thieren und Bildungen jeglicher Art, Geſtalt und Farbe. Selbſt die künſtlichen Werke oder natürlichen Erzeugniſſe, welche die Form und den Nahmen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfaſſendſte alle begreifen. Und was ſind ſie gegen die innre, bewußtloſe Poeſie, die ſich in der Pflanze regt, im Lichte ſtrahlt, im Kinde lächelt, in der Blüthe der Jugend ſchimmert, in der liebenden Bruſt der Frauen glüht? Dieſe aber iſt die erſte, urſprüngliche, ohne die es gewiß keine Poeſie der Worte geben würde. Ja wir alle, die wir Menſchen ſind, haben immer und ewig keinen andern Gegenſtand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, deſſen Theil und Blüthe auch wir ſind; die irdiſche Schöpfung dieſer ſchönen Sternenwelt. Die Muſik dieſes unendlichen Spielwerks zu vernehmen, die Schönheit dieſes göttlichen Gedichts zu verſtehen, ſind wir fähig, weil auch ein Funken des ewigen Dichters, und ſeines ſchaffenden Geiſtes in uns lebt und tief unter der Aſche der ſelbſtgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemahls aufhört.

Es iſt nicht nöthig, daß irgend jemand ſich beſtrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poeſie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar ſie erſt hervorzubringen, zu erfinden, aufzuſtellen und ihr warnende Geſetze und ſtrafende Vorſchriften zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunſt ſo gern möchte. Wie der Kern der Erde ſich von ſelbſt mit Gebilden und Gewächſen bekleidete, wie das Leben von ſelbſt aus der Tiefe hervorſprang, und alles voll ward von Weſen, die ſich fröhlich vermehrten; ſo blüht auch die Poeſie von ſelbſt aus der unſichtbaren Urkraft der Menſchheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne ſie trifft und befruchtet. Nur Geſtalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Menſch gebildet iſt; und ſo läßt ſich auch eigentlich nicht reden von der Poeſie als nur in Poeſie.

Die Anſicht eines jeden von ihr iſt wahr und gut, in ſo fern ſie ſelbſt Poeſie iſt. Da nun aber ſeine Poeſie, eben weil es die ſeine iſt, beſchränkt ſein muß, ſo kann auch ſeine Anſicht der

Poeſie nicht anders als beſchränkt ſein. Dieſes kann der Geiſt nicht ertragen, ohne Zweifel weil er, ohne es zu wiſſen, es dennoch weiß, daß kein Menſch ſchlechthin nur ein Menſch iſt, ſondern zugleich auch die ganze Menſchheit wirklich und in Wahrheit in ſich umfaſſen und ſelbſt ſein kann und ſoll. Darum geht der Menſch, ſicher ſich ſelbſt immer wieder zu finden, immer von neuem aus ſich heraus, um die Ergänzung ſeines innerſten Weſens in der Tiefe eines fremden zu ſuchen und zu finden. Das Spiel der Mittheilung und der Annäherung iſt das Geſchäft und die Kraft des Lebens; unbedingte Vollendung iſt nur im Tode.

Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck ſeiner eigenthümlichen Poeſie, wie ſie ihm angeboren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlaſſen. Er muß ſtreben, ſeine Poeſie und ſeine Anſicht der Poeſie ewig zu erweitern, und ſie der höchſten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich iſt; dadurch daß er ſeinen Theil an das große Ganze auf die beſtimmteſte Weiſe anzuſchließen ſtrebt; denn die tödtende Verallgemeinerung wirkt gerade das Gegentheil.

Er kann es, wenn er den Mittelpunkt gefunden hat, durch Mittheilung mit denen, die ihn gleichfalls von einer andern Seite auf eine andre Weiſe gefunden haben. Die Liebe bedarf der Gegenliebe. Ja für den wahren Dichter kann ſelbſt das Verkehr mit denen, die nur auf der bunten Oberfläche ſpielen, heilſam und lehrreich ſein. Er iſt ein geſelliges Weſen.

Wohl hatte es darum von jeher einen großen Reiz, mit Dichtern und dichteriſch Geſinnten über die Poeſie zu reden. Viele Geſpräche der Art mag man nie vergeſſen, von andern weiß man nicht genau, was der Fantaſie und was der Erinnerung angehört; vieles iſt wirklich darin, andres erſonnen. So das gegenwärtige, welches ganz verſchiedne Anſichten gegen einander ſtellen ſoll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geiſt der Poeſie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder, bald von dieſer, bald von jener Seite, in den eigentlichen Kern zu bringen ſtreben. Die befriedigende Vollſtändigkeit, welche aus dieſer Mannichfaltigkeit der Anſichten hervorging, erzeugte den Entſchluß, was in einem Kreiſe von Freunden bemerkt und

anfänglich nur in Beziehung auf ſie gedacht war, allen denen mitzutheilen, die eine eigne Liebe im Buſen ſpüren und geſonnen ſind, in das Heiligthum der Natur und in die Geheimniſſe der Poeſie, Kraft ihrer innern Lebensfülle, durch ſich ſelbſt einzudringen.

Amalia und Camilla geriethen ſo eben über ein neues Schauſpiel in ein Geſpräch, das immer lebhafter wurde, als zwei von den erwarteten Freunden, die wir Marcus und Antonio nennen wollen, in abgebrochener Unterredung, unter Scherz und Lachen in die Geſellſchaft traten. Nachdem jene beiden hinzugekommen, war dieſe nun ſo vollſtändig, als ſie ſich gewöhnlich bei Amalien zu verſammeln pflegte, um ſich frei und froh mit ihrer gemeinſchaftlichen Liebhaberei zu beſchäftigen. Ohne Verabredung oder Geſetz fügte es ſich meiſtens von ſelbſt, daß Poeſie der Gegenſtand, die Veranlaſſung, der Mittelpunkt ihres Beiſammenſeins war. Bisher hatte bald dieſer, bald jener unter ihnen ein dramatiſches Werk oder auch ein andres vorgeleſen, worüber dann viel hin und her geredet, und manches Gute und Schöne geſagt ward. Doch fühlten bald alle mehr oder minder einen gewiſſen Mangel bei dieſer Art der Unterhaltung. Amalia bemerkte den Umſtand zuerſt und wie ihm zu helfen ſein möchte. Sie meinte, die Freunde wüßten nicht klar genug um die Verſchiedenheit ihrer Anſichten. Dadurch werde die Mittheilung verworren, und ſchwiege mancher gar, der ſonſt wohl reden würde. Jeder, oder zunächſt nur wer eben am meiſten Luſt habe, ſolle einmahl ſeine Gedanken über Poeſie, oder über einen Theil, eine Seite derſelben von Grund des Herzens ausſprechen, oder lieber ausſchreiben, damit man ſchwarz auf weiß beſitze, wie es ein jeder meine. Camilla ſtimmte ihrer Freundin lebhaft bei, damit wenigſtens einmahl etwas neues geſchähe, zur Abwechslung von dem ewigen Leſen. Der Streit, ſagte ſie, würde dann erſt recht arg werden; und das müſſe er auch, denn eher ſei keine Hoffnung zum vollſtändigen Frieden.

Die Freunde ließen ſich den Vorſchlag gefallen und legten ſo-

gleich Hand ans Werk, um ihn auszuführen. Selbſt Lothario, der ſonſt am wenigſten ſagte und ſtritt, ja oft ſtundenlang bei allem, was die andern ſagen und ſtreiten mochten, in Schweigen blieb und ſich in ſeiner Ruhe nicht ſtören ließ, ſchien den lebhafteſten Antheil zu nehmen, und gab ſelbſt Verſprechungen, etwas vorzuleſen. Das Intereſſe wuchs mit dem Werk und mit den Vorbereitungen dazu, die Frauen machten ſich ein Feſt daraus, und es wurde endlich ein Tag feſtgeſetzt, an dem jeder vorleſen ſollte, was er bringen würde. Durch alle dieſe Umſtände war die Aufmerkſamkeit geſpannter, als gewöhnlich; der Ton des Geſprächs indeſſen blieb ganz ſo zwanglos, wie er ſonſt unter ihnen zu ſein pflegte.

Camilla hatte mit vielem Feuer ein Schauſpiel beſchrieben und gerühmt, was am Tage zuvor gegeben war. Amalia hingegen tadelte es, und behauptete, es ſei von Kunſt, ja von Verſtand durchaus keine Ahnung darin. Ihre Freundin gab dieß ſogleich zu; aber, ſagte ſie, es iſt doch abwechſelnd und lebendig genug, oder wenigſtens können es gute Schauſpieler, wenn ſie guter Laune ſind, dazu machen. — Wenn ſie wirklich gute Schauſpieler ſind, ſagte Andrea, indem er auf ſeine Rolle und nach der Thüre ſah, ob die Fehlenden nicht bald kommen würden; wenn ſie wirklich gute Schauſpieler ſind, ſo müſſen ſie eigentlich alle gute Laune verlieren, daß ſie die der Dichter erſt machen ſollen. — Ihre gute Laune, Freund, erwiederte Amalia, macht Sie ſelbſt zum Dichter; denn daß man dergleichen Schauſpielſchreiber Dichter heißt, iſt doch nur ein Gedicht, und eigentlich viel ärger, als wenn die gewöhnlichen Komödianten ſich Künſtler nennen oder nennen laſſen. — Gönnt uns aber doch unſre Weiſe, ſagte Antonio, indem er ſichtbar Camilla's Parthei nahm; wenn ſich einmahl durch glücklichen Zufall ein Funken von Leben, von Freude und Geiſt in der gemeinen Maſſe entwickelt, ſo wollen wir es lieber erkennen, als uns immer wiederhohlen, wie gemein nun eben die gemeine Maſſe iſt. — Darüber iſt ja gerade der Streit, ſagte Amalia; gewiß, es hat ſich in dem Stück, von dem wir reden, gar nichts weiter entwickelt, als was ſich faſt alle Tage da entwickelt; eine gute Portion Albernheit. Sie fing hierauf an, Beiſpiele anzuführen, worin ſie aber bald gebeten wurde, nicht länger fortzufahren; und in der That bewieſen ſie nur zu ſehr, was ſie beweiſen ſollten.

Camilla erwiederte dagegen, dieſes treffe ſie gar nicht, denn ſie habe auf die Reden und Redensarten der Perſonen im Stück nicht ſonderlich Acht gegeben. — Man fragte ſie, worauf ſie denn geachtet habe, da es doch kein Singſpiel ſei? — Auf die äußre Erſcheinung, ſagte ſie, die ich mir wie eine leichte Muſik habe vorſpielen laſſen. Sie lobte dann eine der geiſtreichſten Schauſpielerinnen, ſchilderte ihre Manieren, ihre ſchöne Kleidung, und äußerte ihre Verwunderung, daß man ein Weſen wie unſer Theater, ſo ſchwer nehmen könne. Gemein ſei da in der Regel freilich faſt alles; aber ſelbſt im Leben, wo es einem doch näher trete, mache ja oft das Gemeine eine ſehr romantiſche und angenehme Erſcheinung. — Gemein in der Regel faſt alles, ſagte Lothario; dieſes iſt ſehr richtig. Wahrlich, wir ſollten nicht mehr ſo häufig an einen Ort gehen, wo der von Glück zu ſagen hat, der nicht von ſtörendem Gedränge, oder von unangenehmen Nachbaren leidet. Man forderte einmahl von einem Gelehrten eine Inſchrift für das Schauſpielhaus. Ich würde vorſchlagen, daß man jenen Spruch aus Schillers Wallenſtein darüber ſetzte: „Denn das Gemeine macht den Menſchen.“ Eine Stelle, welche bei vollem Schauſpielhauſe gewöhnlich mit rauſchendem Beifall aufgenommen wird; wie ich ſelbſt oftmahls Zeuge davon war.

Hier wurde das Geſpräch durch die eintretenden Freunde unterbrochen, und wären ſie zugegen geweſen, ſo dürfte der Streit wohl eine andre Richtung und Verwicklung gewonnen haben; denn Marcus dachte nicht ſo über das Theater, und konnte die Hoffnung nicht aufgeben, daß wie tief es auch jetzt im Verfall ſein möge, mit der Zeit doch nach etwas recht Vortreffliches daraus werden könne und müſſe.

Sie traten, wie geſagt, mit vielem Lachen in die Geſellſchaft und aus den letzten Worten, die man hören konnte, ließ ſich ſchließen, daß ihre Unterhaltung ſich auf die ſogenannten claſſiſchen Dichter der Engländer bezog. Man ſagte noch einiges über denſelben Gegenſtand, und Antonio, der ſich gern bei Gelegenheit mit dergleichen polemiſchen Einfällen dem Geſpräch einmiſchte, das er ſelten ſelbſt führte, behauptete, die Grundſätze ihrer dichteriſchen Kritik und ihres Kunſt-Enthuſiasmus wären im

Smith über den Nationalreichthum zu ſuchen. Sie wären nur froh, wenn ſie wieder einen Claſſiker in die öffentliche Schatzkammer eintragen könnten. Wie jedes Buch auf dieſer Inſel ein Eſſay, ſo werde da auch jeder Schriftſteller, wenn er nur ſeine gehörige Zeit gelegen habe, zum Claſſiker. Sie wären aus gleichem Grund und in gleicher Weiſe auf die Verfertigung der beſten Scheeren ſtolz, wie auf die der beſten Poeſie. Ein Engländer leſe den Shakeſpeare eigentlich nicht anders wie den Pope, den Dryden, oder wer ſonſt noch Claſſiker ſei; bei dem einen denke er eben nicht mehr als bei dem andern. — Marcus meinte, das goldne Zeitalter ſei nun einmahl eine moderne Krankheit, durch die jede Nation hindurch müſſe, wie die Kinder durch die Pocken. — So müßte man den Verſuch machen können, die Kraft der Krankheit durch Inoculation zu ſchwächen, ſagte Antonio. Ludovico, welcher mit ſeiner zerſetzenden Philoſophie das Verwerfen und Verneinen gern im Großen trieb, fing an von einem Syſtem der falſchen Poeſie zu ſprechen, was er darſtellen wolle, wie es in dieſem Zeitalter beſonders bei Engländern und Franzoſen epidemiſch geweſen und zum Theil noch ſei; der tiefe gründliche Zuſammenhang aller dieſer falſchen Tendenzen, die ſo ſchön übereinſtimmen, eine die andre ergänzen und ſich freundſchaftlich auf halbem Wege entgegenkommen, ſei eben ſo merkwürdig und lehrreich als unterhaltend und grotesk. Er wünſchte ſich nur Verſe machen zu können; denn in einem komiſchen Gedicht müßte ſich, was er meine, eigentlich erſt recht klar und deutlich machen laſſen. Er wollte noch mehr davon ſagen, aber die Frauen unterbrachen ihn und forderten den Andrea auf, daß er anfangen möchte; ſonſt wäre des Vorredens kein Ende, nachher könnten ſie ja deſto mehr reden und ſtreiten. Andrea ſchlug die Rolle auf und las:

Epochen der Dichtkunſt.

Wo irgend lebendiger Geiſt in einem gebildeten Buchſtaben gebunden erſcheint, da iſt Kunſt; eine abſichtlich beſtimmte Abſonderung, oder klar gedachte Umgränzung, ein Stoff zu über-

winden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Geſetze der Behandlung. Darum ſehen wir die Meiſter der Poeſie ſich mächtig beſtreben, ſie auf das vielſeitigſte zu bilden. Sie iſt eine Kunſt, und wo ſie es noch nicht war, ſoll ſie es werden, und wenn ſie es wurde, erregt ſie gewiß in denen, die ſie wahrhaft lieben, eine ſtarke Sehnſucht, ſie zu erkennen, die Abſicht des Meiſters zu verſtehen, die Natur des Werks zu begreifen, den Urſprung der Schule, den Gang der Ausbildung zu erfahren. Die Kunſt ruht auf dem Wiſſen, und die Wiſſenſchaft der Kunſt iſt ihre Geſchichte.

Es iſt aller Kunſt weſentlich eigen, ſich an das Gebildete anzuſchließen, und darum ſteigt die Geſchichte von Geſchlecht zu Geſchlecht, von Stufe zu Stufe immer höher ins Alterthum zurück, bis zur erſten urſprünglichen Quelle.

Für uns Neuere, für Europa liegt dieſe Quelle in Hellas, und für die Hellenen und ihre Poeſie war es Homeros und die alte Schule der Homeriden. Eine unverſiegbare Quelle allbildſamer Dichtung war es, ein mächtiger Strom der Darſtellung, wo eine Woge des Lebens auf die andre rauſcht, ein ruhiges Meer, in welchem ſich die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich ſpiegeln. Wie die Weiſen den Anfang der Natur im Waſſer ſuchen, ſo zeigt ſich auch hier die älteſte Poeſie in flüßiger Geſtalt.

Um zwei verſchiedene Mittelpunkte vereinigte ſich die Maſſe der Sage und des Geſanges. Hier ein großes gemeinſames Unternehmen, ein Gedränge von Kraft und Zwieſpalt, der Ruhm des Tapferſten; dort die Fülle des Sinnlichen, Neuen, Fremden, Reizenden, das Glück einer Familie, ein Bild der gewandteſten Klugheit, wie ihr endlich die erſchwerte Heimkehr dennoch gelingt. Durch dieſe urſprüngliche Abſonderung ward das vorbereitet und gebildet, was wir Ilias und Odyſſee nennen, und was in ihr eben einen feſten Anhalt fand, um vor andern Geſängen der gleichen Zeit in feſterem Zuſammenhange für die Nachwelt zu bleiben.

In dem Gewächs der Homeriſchen ſehen wir gleichſam das Entſtehen aller Poeſie; aber die Wurzeln entziehen ſich dem Blick, und die Blüthen und Zweige der Pflanze treten in einer Schöne,

welche wir kaum begreifen, aus der Nacht des Alterthums hervor. Dieſes reizend gebildete Chaos iſt der Keim, aus welchem die Welt der Poeſie, ſich organiſch geſtaltend, hervorging.

Die epiſche Form verdarb ſchnell. Statt deſſen erhob ſich, auch bei den Joniern, die Kunſt der Jamben, welche im Stoff und in der Behandlung der grade Gegenſatz der Sagen- und Helden-Poeſie, und eben darum der zweite Mittelpunkt der helleniſchen Poeſie war; und an und mit ihr die Elegie, welche ſich faſt eben ſo mannichfach verwandelte und umgeſtaltete wie das Epos.

Was Archilochos war, muß uns außer den Bruchſtücken, Nachrichten und Nachbildungen des Horatius in den Epoden, die Verwandtſchaft der Komödie des Ariſtophanes und ſelbſt die entferntere der römiſchen Satyre vermuthen laſſen. Mehr haben wir nicht, dieſe größte Lücke in der Helleniſchen Kunſtgeſchichte auszufüllen. Doch leuchtet es jedem, der nachdenken will, ein, wie es ewig im Weſen der höchſten Poeſie liege, auch in begeiſterten Zorn auszubrechen, und ihre volle Kraft an dem fremdeſten Stoff der gemeinen Gegenwart zu äußern.

Dieſes ſind die Quellen der helleniſchen Poeſie, ihre Grundlage und Anfang. Die ſchönſte Blüthe derſelben umfaßt die meliſchen, choriſchen, tragiſchen und komiſchen Werke der Dorier, Aeolier und Athener, von Alkman und Sappho bis zum Ariſtophanes. Was uns aus dieſer wahrhaft goldnen Zeit in den höchſten Gattungen der Poeſie übrig geblieben iſt, trägt mehr oder minder einen ſchönen und großen Styl an ſich; es iſt die volle Kraft lebendiger Begeiſterung und die edelſte Ausbildung der Kunſt in göttlicher Harmonie. Das Ganze ruht auf dem feſten Boden der alten Dichtung, Eins und untheilbar durch das feſtliche Leben freier Menſchen und durch die geheiligte Sage und Kraft der alten Götter.

Die meliſche Poeſie ſchloß ſich, mit ihrer Muſik aller ſchönen Gefühle, zunächſt an die jambiſche Gattung, in welcher der Drang der Leidenſchaft, und an die elegiſche, in welcher der Wechſel der Stimmung im Spiel des Lebens ſo lebendig erſcheinen, daß ſie für den Haß und die Liebe gelten können, durch welche das ruhige Chaos der homeriſchen Dichtung bewegt ward zu neuen

Bildungen und Gestaltungen. Die chorischen Gesänge hingegen neigten sich mehr zum heroischen Geist des Epos, und trennten sich eben so einfach nach dem Uebergewicht von gesetzlichem Ernst oder geheiligter Freiheit in der Verfassung und Stimmung des Volks. Was Eros der Sappho eingab, athmete Musik; und wie die Würde des Pindaros gemildert wird durch den fröhlichen Reiz gymnastischer Spiele, so ahmten die Dithyramben in ihrer Ausgelassenheit auch wohl die kühnsten Schönheiten der Orchestik nach.

Stoff und Urbilder fanden die Stifter der tragischen Kunst im Epos, und wie dieses aus sich selbst die Parodie entwickelte, so spielten dieselben Meister, welche die Tragödie erfanden, in Erfindung satyrischer Dramen. Zugleich mit der Sculptur entstand diese neue Gattung des höchsten Drama, ihr ähnlich in der Kraft der Bildung und im Gesetz des Gliederbaues.

Aus der Verbindung der Parodie mit den alten Jamben und als Gegensatz der tragischen Hoheit entsprang die Komödie, voll der höchsten Mimik, die nur immer in Worten möglich ist.

Wie dort Handlung und Begebenheiten, Charakter und Leidenschaften, aus der gegebnen Sage zu einem schönen Ganzen harmonisch geordnet und gebildet wurden, so ward hier eine verschwenderische Fülle von Erfindung, als Rhapsodie kühn hingeworfen, mit tiefem Verstand in scheinbarem Unzusammenhang.

Beide Arten des attischen Drama griffen aufs wirksamste ins Leben ein, durch ihre Beziehung auf das Ideal der beiden großen Formen, in denen das höchste irdische Leben, das Leben des Menschen unter Menschen, erscheint. Die Begeisterung für den Staat und die Republik finden wir beim Aeschylos und Aristophanes; ein hohes Urbild schöner Familie in den heroischen Verhältnissen der alten Zeit, liegt dem Sophokles zum Grunde.

Wie Aeschylos ein ewiges Urbild der harten Größe und des nicht ausgebildeten Enthusiasmus, Sophokles aber der harmonischen Vollendung ist; so zeigt schon Euripides jene unergründliche Weichlichkeit, welche nur dem versunkenen Künstler möglich ist, und seine Poesie ist oft nur die sinnreichste Rhetorik.

Diese erste Masse hellenischer Dichtkunst, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die festlichen Gesänge und Schauspiele; das

iſt die Poeſie ſelbſt. Alles, was noch folgt, bis auf die neueren Zeiten, iſt Ueberbleibſel, Nachhall, einzelne Ahnung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchſten Olymp der Kunſt.

Die Vollſtändigkeit erheiſcht noch, zu erwähnen, daß auch die erſten Quellen und Urbilder des didaskaliſchen Gedichts, die wechſelſeitigen Uebergänge der Poeſie und der Philoſophie in dieſer Blüthezeit der alten Bildung zu ſuchen ſind; in den naturbegeiſterten Hymnen der Myſterien, in den ſinnreichen Lehren der geſellig ſittlichen Gnome, in den allumfaſſenden Gedichten des Empedokles und andrer Forſcher, ſo wie von der andern Seite in den Sympoſien der Sokratiſchen Denker, wo das philoſophiſche Geſpräch und die Darſtellung desſelben ſchon mehr in Dichtung übergeht.

Solche hervorragende Dichternaturen und unvergleichbar große Kunſtgeiſter wie Sappho, Pindaros, Aeſchylos, Sophokles, Ariſtophanes kamen nicht wieder; aber noch gab es genialiſche Dichtkünſtler wie Philoxenos, die den Zuſtand der Auflöſung und Gährung bezeichnen, welcher den Uebergang von der großen idealiſchen zur zierlichen gelehrten Poeſie der Hellenen bildet. Ein Mittelpunkt für dieſe war Alexandrien. Doch nicht hier allein blühte ein claſſiſches Siebengeſtirn tragiſcher Dichter; auch auf der attiſchen Bühne glänzte eine ähnliche Schar von dichteriſchen Virtuoſen, und wenn gleich die Dichtkünſtler in allen Gattungen Verſuche in Menge machten, jede alte Form nachzubilden oder umzugeſtalten, ſo war es doch die dramatiſche Gattung vor allen, in welcher ſich die noch übrige Erfindungskraft dieſes Zeitalters durch eine reiche Fülle der ſinnreichſten und oft ſeltſamen neuen Verbindungen und Zuſammenſetzungen zeigte, theils im Ernſt, theils zur Parodie. Doch blieb es auch wohl in dieſer Gattung beim Zierlichen, Geiſtvollen, Künſtlichen, wie in den andern Dichtungsarten, unter denen wir nur das Idyllion, als eine eigenthümliche Form dieſes Zeitalters erwähnen; eine Form, deren Eigenthümliches aber faſt nur im Formloſen beſteht. Im Rhythmus und manchen Wendungen der Sprache und Darſtellungsart folgt es einigermaaßen dem epiſchen Styl, in der Handlung und im Geſpräch den doriſchen Mimen von einzelnen Scenen aus dem

geſelligen Leben, in der lokalſten Farbe; im Wechſelgeſange den kunſtloſen Liedern der Hirten. Im erotiſchen Geiſt gleicht es der Elegie und dem Epigramm dieſer Zeit, wo dieſer Geiſt ſelbſt in epiſche Werke einfloß, deren viele jedoch faſt nur eine Form waren, wo der Künſtler in der didaskaliſchen Gattung zu zeigen ſuchte, daß ſeine Darſtellung auch den ſchwierigſten trockenſten Stoff beſiegen könne; in der mythiſchen hingegen, daß man auch den ſeltenſten kenne, und auch den älteſten ausgebildetſten neu zu verjüngern und feiner umzubilden wiſſe, oder in zierlichen Parodien mit einem nur ſcheinbaren Object ſpielte. Ueberhaupt ging die Poeſie dieſer Zeit entweder auf die Künſtlichkeit der Form, oder auf den ſinnlichen Reiz des Stoffs, der ſelbſt in der neuen attiſchen Komödie vorherrſchte; die wollüſtigſten dieſer Gedichte ſind jedoch verloren gegangen, oder in der chriſtlichen Zeit abſichtlich vernichtet worden. Nachdem auch die Nachahmung erſchöpft war, begnügte man ſich neue Kränze aus den alten Blumen zu flechten, und Anthologien ſind es, welche die helleniſche Poeſie beſchließen.

Die Römer hatten nur einen kurzen Anſatz von Poeſie, während deſſen ſie mit großer Kraft kämpften und ſtrebten, ſich die Kunſt ihrer Vorbilder anzueignen. Sie erhielten dieſelben zunächſt aus den Händen der Alexandriner; daher herrſchte das Erotiſche und Gelehrte in ihren Werken, und muß auch, was die Kunſt betrifft, der Geſichtspunkt bleiben, ſie zu würdigen. Denn der Verſtändige läßt jedes Gebildete in ſeiner Sphäre beſtehen, und beurtheilt es nur nach ſeinem eignen Ideale. Zwar erſcheint Horatius in jeder Form anziehend und bedeutend, und einen Menſchen von dem Werth dieſes Römers würden wir vergeblich unter den ſpätern Hellenen ſuchen; aber dieſes allgemeine Intereſſe an ihm ſelbſt, iſt mehr ein moraliſches als ein Kunſturtheil, welches ihn nur in der Satyre hoch ſtellen kann. Eine herrliche Erſcheinung iſt es aber, wenn die römiſche Kraft mit der helleniſchen Kunſt bis zur Verſchmelzung Eins wird. So bildete Propertius eine große Natur durch die gelehrteſte Kunſt; der Strom inniger Liebe quoll mächtig aus ſeiner treuen Bruſt. Er darf uns über den Verluſt der helleniſchen Elegiker tröſten, wie Lucretius über den des Empedokles.

Während einiger Menschenalter wollte alles dichten in Rom, und jeder glaubte, er müsse die Musen begünstigen und ihnen wieder aufhelfen; und das nannten sie ihre goldne Zeit der Poesie, gleichsam die taube Blüthe in der Bildung dieser Nation. Die Modernen sind ihnen darin gefolgt; was unter Augustus und Maecenas geschah, war eine Vorbedeutung auf die Cinquecentisten Italiens. Ludwig der Vierzehnte versuchte denselben Frühling des Geistes in Frankreich zu erzwingen; auch die Engländer kamen überein, den Geschmack unter der Königin Anna für den besten zu halten, und keine Nation wollte fernerhin ohne ihr goldnes Zeitalter bleiben. Jedes folgende war leerer und schlechter noch, als das vorhergehende, und was sich die Deutschen zuletzt in Gottscheds Zeit als golden eingebildet haben, davon läßt sich kaum noch ernsthaft reden.

Ich kehre zurück zu den Römern. Sie hatten, wie gesagt, nur einen Ansatz von Poesie, die ihnen eigentlich stets widernatürlich blieb. Einheimisch war bei ihnen nur die Poesie des Witzes und der geselligen Fröhlichkeit; und mit der einzigen Satyre haben sie das Gebieth der Kunst bereichert. Es nahm dieselbe unter jedem Meister eine neue Gestalt an, indem sich der große alte Styl der römischen Geselligkeit und des römischen Witzes bald die classische Kühnheit des Archilochos und der alten Komödie aneignete, bald aus der sorglosen Leichtigkeit eines Improvisatore zur saubersten Eleganz eines correcten Hellenen bildete, bald mit stoischem Sinn und im gediegensten Styl zur großen alten Weise der Nation zurückkehrte, bald sich der Begeisterung des Hasses überließ. Durch die Satyre erscheint in neuem Glanz, was noch von dem geselligen Witz der großen Roma im Catullus lebt, im Martialis, oder sonst einzeln und zerstreut. Die Satyre giebt uns einen römischen Standpunkt für die Produkte des römischen Geistes.

Nachdem die Kraft der Poesie so schnell erloschen als zuvor gewachsen war, nahm der Geist der Menschen eine andre Richtung, die Kunst verschwand im Gedränge der alten und der neuen Welt, und über ein Jahrtausend verstrich, ehe wieder ein großer Dichter im Occident aufstand. Wer Talent zum Reden hatte, widmete sich bei den Römern gerichtlichen Geschäften, und wenn er ein Hellene

war, hielt er populäre Vorlesungen über allerlei Philosophie. Man begnügte sich, die alten Schätze jeder Art zu erhalten, zu sammeln, zu mischen, abzukürzen und zu verderben; und wie in andern Zweigen der Bildung, so zeigt sich auch in der Poesie nur selten eine Spur von originellem Geist, einzeln und ohne Nachdruck, nirgends ein Künstler, kein classisches Werk in so langer Zeit. Dagegen war die Kraft der Idee und die Begeisterung in der Religion um so reger; in der Ausbildung und immer festeren Begründung der neuen, in den Versuchen zur Umbildung der alten, in der Mystik und Philosophie müssen wir die intellectuelle Stärke jener Zeit suchen, welche in dieser Rücksicht groß war; eine Zwischenwelt der Bildung, ein fruchtbares Chaos zu einer neuen Ordnung der Dinge, das wahre Mittelalter der Weltgeschichte.

Mit den germanischen Volksstämmen strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die wilde Kraft der gothischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermährchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten, und bald in dieser bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen lateinischen Legende, auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend.

Die katholische Hierarchie war unterdessen ausgewachsen; die Jurisprudenz und die Theologie zeigte manchen Rückweg zum Alterthum. Diesen betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der ehrwürdige Stifter und Vater der neuern Poesie. Von den Altvordern der Nation lernte er das eigenste und sonderbarste, das heiligste und das süßeste der neuen gemeinen Mundart zu classischer Würde und Kraft zusammenzudrängen, und so die provenzalische Kunst der Reime zu veredeln; und obwohl ihm nicht bis zur Quelle der Griechen zu steigen vergönnt war, mochten ihm doch auch römische Schriftsteller den allgemeinen Gedanken eines großen Werkes von geordnetem Gliederbau mittelbar anregen. Mächtig faßte er ihn, in Einen Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines erfindsamen Geistes zusammen, in Einem ungeheuren Gedicht *umfaßte* er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter,

die Kirche und das Kaiserthum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des Edelsten und des Schändlichsten, was er gesehen, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare.

Petrarca gab der Canzone und dem Sonett Vollendung und Schönheit. Seine Gesänge sind der Geist seines Lebens, und Ein Hauch beseelt und bildet sie zu Einem untheilbaren Werk; die ewige Roma auf Erden und Madonna im Himmel, als Wiederschein der einzigen Laura in seinem Herzen, versinnlichen und tragen in schöner Freiheit die geistige Einheit des ganzen Gedichts. Sein Gefühl hat die Sprache der Liebe gleichsam erfunden, und gilt nach Jahrhunderten noch bei allen Edlen, wie Boccaccio's Verstand eine unversiegbare Quelle merkwürdiger, meistens wahrer und sehr gründlich ausgearbeiteter Geschichten für die Dichter jeder Nation stiftete, und durch kraftvollen Ausdruck und großen Periodenbau die Erzählungs-Sprache des gebildeten Umganges zu einer dauerhaften Grundlage für die Prosa des Romans erhob. So streng in der Liebe Petrarca's Reinheit, so materiell ist Boccaccio's Kraft, der es lieber wählte, alle reizende Frauen geistreich zu unterhalten, als eine zu vergöttern. In der Canzone durch fröhliche Anmuth und geselligen Scherz nach dem Meister neu zu sein, gelang ihm glücklicher als diesem, in der Vision und Terzine dem unerreichbar großen Dante ähnlich zu werden.

Diese drei sind die Häupter vom alten Styl der modernen Kunst; ihren Werth soll der Kenner verstehen, dem Gefühl des Liebhabers bleibt grade das Beste und Eigenste in ihnen hart oder doch fremd.

Aus solchen Quellen entsprungen, konnte bei der vorgezognen Nation der Italiener der Strom der Poesie nicht wieder versiegen. Jene Erfinder zwar ließen keine Schule sondern nur Nachahmer zurück; dagegen entstand schon früh ein neues Gewächs. Man wandte die Form, und Bildung der nun wieder zur Kunst gewordnen Poesie auf den abentheuerlichen Stoff der Ritterbücher an,

und so entstand das Romanzo der Italiener, ursprünglich schon zu geselligen Vorlesungen bestimmt, und die alterthümlichen Wundergeschichten, durch einen Anhauch von geselligem Witz und geistiger Würze, zur Grotteske laut oder leise verwandelnd. Doch ist dieses Grotteske selbst im Arioste, der das Romanzo wie Boyardo mit Novellen, und nach dem Geist seiner Zeit mit schönen Blüthen aus den Alten schmückte, und in der Stanze eine hohe Anmuth erreichte, nur einzeln zu finden; nicht im Ganzen, welches nicht bloß zum Scherz und Schein, sondern wirklich und in vollem Ernst formlos ist, und kaum diesen Namen verdient. Durch diesen Vorzug und durch seinen hellen Verstand steht er über seinem Vorgänger; die Fülle klarer Bilder und die glückliche Mischung von Scherz und Ernst macht ihn zum Meister und Urbilde in leichter Erzählung und in sinnlichen Fantasien. Der Versuch, das Romanzo durch einen würdigen Gegenstand und durch classische Sprache zur antiken Würde der Epopöe zu erheben, das man sich als ein großes Kunstwerk aller Kunstwerke für die Nation, und nach seinem allegorischen Sinn noch besonders für die Gelehrten dachte, blieb, so oft er auch vor und nach Tasso wiederholt wurde, nur ein Versuch, welcher den rechten Punkt nie treffen konnte. Auf einem andern ganz neuen, aber nur einmahl anwendbaren Wege gelang es dem Guarini, im Pastor fido, dem größten, ja einzigen dramatischen Kunstwerke der Italiener, nach jenen Großen, den romantischen Geist und die classische Bildung zur schönsten Harmonie zu verschmelzen, wodurch er auch dem Sonett neue Kraft und neuen Reiz gab.

Die Kunstgeschichte der Spanier, die mit der Poesie der Italiener aufs innigste vertraut waren, und die der Engländer, deren Sinn damahls für das Romantische, was etwa durch die dritte oder vierte Hand zu ihnen gelangte, sehr empfänglich war, drängt sich zusammen in die von der Kunst zweier Männer, des Cervantes und Shakespeare, die so groß waren, daß alles übrige gegen sie nur als vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung erscheint. Die Fülle ihrer Werke und der Stufengang ihres unermeßlichen Geistes wäre allein Stoff für eine eigne Geschichte. *Wir wollen nur* den Faden derselben andeuten, in welche bestimmte

Massen das Ganze zerfällt, oder wo man wenigstens einige feste Punkte und die Richtung sieht.

Da Cervantes zuerst die Feder statt des Degens ergriff, den er nicht mehr führen konnte, dichtete er die Galatea, eine wunderbar große Composition von schöner Musik der Fantasie und der Liebe, den zartesten und lieblichsten aller Romane; außerdem viele Werke, so die Bühne beherrschten, und wie die hohe Numancia des alten Kothurns würdig waren. Dieses war die erste große Zeit seiner Poesie; ihr Charakter war hohe Schönheit, ernst aber lieblich.

Das Hauptwerk seiner zweiten Manier ist der erste Theil des Don Quixote, in welchem der fantastische Witz und eine verschwenderische Fülle kühner Erfindung herrschen. Im gleichen Geist und wahrscheinlich um dieselbe Zeit dichtete er auch viele seiner Novellen, besonders die komischen. In den letzten Jahren seines Lebens gab er dem herrschenden Geschmack im Drama nach, und nahm es aus diesem Grunde zu nachlässig. Auch im zweiten Theil des Don Quixote nahm er Rücksicht auf Urtheile; es blieb ihm ja doch frei, sich selbst zu genügen, und diese an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennten und aus zweien verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selbst zurückkehrt, mit unergründlichem Verstand in die tiefste Tiefe auszuarbeiten. Den wunderbaren Persiles dichtete er mit sinnreicher Künstlichkeit in einer ernsten, dunklen Manier nach seiner Idee vom Roman des Heliodor; was er noch dichten wollte, vermuthlich in der Gattung des Ritterbuchs und des dramatisirten Romans, so wie den zweiten Theil der Galatea zu vollenden, verhinderte ihn der Tod.

Vor Cervantes war die Prosa der Spanier im Ritterbuch auf eine schöne Art alterthümlich, im Schäferroman blühend, und ahmte im romantischen Drama das unmittelbare Leben in der Sprache des Umgangs scharf und genau nach. Die lieblichste Form für zarte Lieder voll Musik oder sinnreicher Tändelei, und die Romanze, gemacht um mit Adel und Einfalt edle und rührende alte Geschichten ernst und treu zu erzählen, waren von Alters her in diesem Lande einheimisch. Weniger war dem Shakes-

peare vorgearbeitet; faßt nur durch die bunte Mannichfaltigkeit der engländiſchen Bühne, für die bald Gelehrte, bald Schauſpieler, Vornehme und Hofnarren arbeiteten, wo Myſterien aus der Kindheit des Schauſpiels oder altengliſche luſtige Schwänke mit fremden Novellen, mit vaterländiſchen Hiſtorien und andern Gegenſtänden wechſelten; in jeder Manier und in jeder Form, aber nichts was wir Kunſt nennen dürfen. Doch war es für den Effekt und ſelbſt für die Gründlichkeit ein glücklicher Umſtand, daß früh ſchon Schauſpieler für die Bühne arbeiteten, welche doch durchaus nicht auf den Glanz der äußern Erſcheinung berechnet war, und daß im hiſtoriſchen Schauſpiel die Einerleiheit des Stoffs, den Geiſt des Dichters und des Zuſchauers auf die Form lenken mußte.

Shakeſpeare's früheſte Werke *) müſſen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Alterthümer der italieniſchen Mahlerkunſt verehrt. Sie ſind ohne Perſpective und andre Vollendung, aber gründlich, groß und voll Verſtand, und in ihrer Gattung nur durch die Werke aus der ſchönſten Manier desſelben Meiſters übertroffen. Wir rechnen dahin den Locrinus, wo der höchſte Kothurn in gothiſcher Alterthümlichkeit mit der derben altengliſchen Luſtigkeit grell verbunden iſt, den gediegenen Perikles, und andre Kunſtwerke des einzigen Meiſters, die der Aberwitz ſeichter Schriftgelehrten ihm gegen alle Geſchichte abgeſprochen, oder der Stumpfſinn derſelben nicht anerkannt hat. Wir ſetzen voraus, daß dieſe Produkte früher ſind als der Adonis und die Sonette, weil keine Spur darin iſt von dieſer ſüßen, lieblichen Bildung, von dem ſchönen Geiſt, der mehr oder minder in allen ſpätern Dramen des Dichters athmet, am meiſten in denen der höchſten Blüthe. Liebe, Freundſchaft und edle Geſellſchaft wirkten, nach ſeiner eignen Selbſtdarſtellung in jener ju-

*) Die Frage über die ſogenannten unächten Stücke von Shakeſpeare und die Beweiſe ihrer Aechtheit dürfen wir bei den Freunden des Dichters *nach den ausführlichen Unterſuchungen von Tieck und A. W. Schlegel als bekannt* voraus ſetzen.

gendlichen Poeſie, eine ſchöne Entfaltung und Umwandlung in ſeinem Geiſte; die Bekanntſchaft mit den zärtlichen Gedichten des bei den Vornehmen beliebten Spenſer gab ſeinem neuen romantiſchen Schwunge Nahrung, und dieſer mochte ihn zur Lektüre der Novellen führen, die er mehr als zuvor geſchehen war, für die Bühne mit dem tiefſten Verſtande umbildete, neu geſtaltete und fantaſtiſch reizend dramatiſirte. Die Ausbildung floß nun auch auf die hiſtoriſchen Stücke zurück, gab ihnen mehr Fülle, Anmuth und Witz, und hauchte allen ſeinen dramatiſchen Werken den romantiſchen Geiſt ein, der ſie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigenſten charakteriſirt, und ſie zu einer romantiſchen Grundlage der modernen dramatiſchen Kunſt macht, die dauerhaft genug iſt für alle Zeiten.

Von den zuerſt dramatiſirten Novellen erwähnen wir nur den Romeo und „der Liebe Müh' iſt umſonſt," als die lichteſten Punkte ſeiner jugendlichen Fantaſie, die am nächſten an Adonis und die Sonette gränzen. In den drei Stücken von Heinrich dem Sechſten und im Richard dem Dritten, ſehen wir einen ſtätigen Uebergang aus der ältern noch nicht romantiſch blühenden Manier in die große und reich entfaltete. An dieſe Maſſe hat er die von Richard dem Zweiten bis Heinrich dem Fünften angedichtet; und dieſes Werk iſt der Gipfel ſeiner Kraft. Im Macbeth und Lear ſehen wir die Gränzzeichen der männlichen Reife; und der Hamlet ſchwebt unauflöslich im Uebergang von der Novelle zu dem, was dieſe Tragödien ſind. Für die letzte Epoche erwähnen wir den Sturm, Othello und die römiſchen Stücke; es iſt unermeßlich viel Verſtand darin, aber ſchon etwas von der Kälte des Alters.

Nach dem Tode dieſer großen Urkünſtler erloſch die ſchöne Fantaſie mehr und mehr in ihren Ländern. Merkwürdig genug bildete ſich nun ſogleich die bis dahin roh gebliebene Philoſophie zur Kunſt, erregte die volle Begeiſterung hervorragender Geiſter und zog ſie wieder ganz an ſich. In der Poeſie dagegen gab es zwar vom Lope de Vega bis zum Gozzi manche ſchätzbare Virtuoſen, aber doch keine Poeten, und auch jene nur für die Bühne; *die einzige glänzende* Ausnahme bildet Chalderon, der ſpaniſche

Shakespeare, als wahrer Künstler und großer Dichter, der aus der chaotischen Fülle der spanischen Schauspiele, durch die Tiefe der Fantasie, so wie durch die klare Form, ganz abgesondert und einzig in seiner Vollendung hervortritt. Uebrigens wuchs die Fülle der falschen Tendenzen in allen gelehrten und populären Gattungen und Formen immer mehr. Aus oberflächlichen Abstractionen und Räsonnements, aus dem mißverstandenen Alterthum und dem mittelmäßigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhte; und von hier aus verbreitete sich diese mit der Altersschwäche der Nationen so nah verbundene Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europa's. Die Franzosen und die Engländer stellten sich nun ihre verschiedenen goldenen Zeitalter fest, und wählten sorgfältig als würdige Repräsentanten der Nation im Pantheon des Ruhms, ihre Phalanx von Classikern aus Schriftstellern, die sämmtlich in einer Geschichte der Kunst keine Erwähnung verdienen.

Indessen erhielt sich doch auch hier wenigstens eine Tradition, man müsse zu den Alten und zur Natur zurückkehren, und dieser Funken zündete bei den Deutschen, nachdem sie sich durch ihre Vorbilder allmählig durchgearbeitet hatten. Winkelmann lehrte das Alterthum als ein Ganzes betrachten, und gab das erste Beispiel, wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle. Goethe's Vielseitigkeit gab einen milden Wiederschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter; eine unerschöpflich lehrreiche Reihenfolge von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen in jeder Gattung und in den verschiedensten Formen. Die Philosophie gelangte in wenigen kühnen Schritten dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen, in dessen Tiefe sie den Urquell der Fantasie und das Ideal der Schönheit entdecken, und so die Poesie deutlich anerkennen mußte, deren Wesen und Dasein sie bisher kaum geahnet hatte. Philosophie und Poesie, die höchsten Kräfte des Menschen, *die selbst zu Athen jede für sich in der höchsten Blüthe doch nur einzeln wirkten*, greifen nun in einander, um sich in unablässiger

Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden. Das Uebersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst und die Kritik zur Wissenschaft geworden, die alten Irrthümer vernichtet und neue Einsichten in die Kenntniß des Alterthums gegeben, welche uns die Aussicht auf eine vollendete Geschichte der Poesie eröffnen.

Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese großen von der Natur ihnen verliehenen Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, welches die Wiederhersteller und neuen Stifter der Poesie aufgestellt haben, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit, vom Liede der Nibelungen bis zu dem Nürnberger Hans Sachs, und von den Minneliedern bis zu Opitz und Flemming, noch immer mehrentheils verkannt schlummert; so wird die Poesie die bei keiner neuern Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich, erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben.

Camilla. Sie haben die Franzosen ja fast gar nicht erwähnt.

Andrea. Es ist ohne besondre Absicht geschehen; ich fand eben keine Veranlassung dazu.

Antonio. Er hätte an dem Beispiel dieser großen Nation wenigstens zeigen können, wie man eine sein kann, ohne alle Poesie.

Camilla. Und darstellen, wie man ohne Poesie lebt.

Ludovico. Er hat mir durch diese Arglist auf eine indirecte Art mein *polemisches* Werk über die Theorie der falschen Poesie *wegnehmen wollen.*

Andrea. Es wird nur auf Sie ankommen, so habe ich, was Sie in Zukunft thun wollen, nur leise angekündigt.

Lotario. Da Sie bei Erwähnung der Uebergänge aus Dichtung in Philosophie, und aus Philosophie in Kunst, des Plato als Dichter erwähnten, wofür die Muse Ihnen lohne, horchte ich nachher auch auf den Nahmen von einem oder dem andern der großen Historien-Künstler des Alterthums, deren Werke die Alten selbst denen der tragischen Kunst, als dem höchsten Gebilde der Poesie, oftmahls vergleichend zur Seite stellen. Diese durchgebildete Vollendung des Styls, diese gediegene und helle Darstellung die wir in den großen Historien des Alterthums finden, sollte dem Dichter ein Urbild sein. Ich bin überzeugt, diese große Darstellungsweise ließe sich noch jetzt, selbst für die Kunst, auch wo es nur die Darstellung des Schönen gilt, vielfältig gebrauchen.

Marcus. Und vielleicht auch ganz neu anwenden.

Amalia. Wenn das so fortgeht, wird sich uns, ehe wir's uns versehen, ein Geisteswerk und Gebilde nach dem andern in Poesie verwandeln. Ist denn alles Poesie?

Lotario. Jede Kunst und jede Wissenschaft, welche durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie.

Ludovico. Und jede Kunst, welche auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, und der ist Poesie.

Marcus. Ich stimme in vielen, ja fast in den meisten Punkten mit Ihnen überein. Nur wünschte ich, Sie hätten noch mehr Rücksicht auf die Dichtungsarten genommen; oder um mich besser auszudrücken, ich wünschte, daß eine bestimmtere Theorie derselben aus Ihrer Darstellung hervorginge.

Andrea. Ich habe mich in diesem Stück ganz in den Gränzen der Geschichte halten wollen.

Ludovico. Sie könnten sich immerhin auch auf die Philosophie berufen. Wenigstens habe ich noch in keiner Eintheilung den ursprünglichen Gegensatz der Poesie so wiedergefunden, als in Ihrer Gegeneinanderstellung der epischen und der jambischen Dich-

tungsart.

Andrea. Die doch nur geſchichtlich iſt.

Lotharis. Es iſt natürlich, daß wenn die Poeſie auf eine ſo vollſtändige und große Weiſe entſteht und ſich entfaltet, wie in jenem glücklichen Lande, ſie ſich auf zwiefache Art äußert. Sie bildet entweder eine Welt aus ſich heraus, oder ſie ſchließt ſich an die äußre, welches im Anfang nicht durch eine idealiſche Umwandlung, ſondern auf eine feindliche Art und im harten Gegenſatz geſchehen wird. So erkläre ich mir die epiſche und die jambiſche Gattung.

Amalia. Mich ſchaudert's immer, wenn ich ein Buch aufſchlage, wo die Fantaſie und ihre Werke rubrikenweiſe claſſifizirt werden.

Marcus. Solche verabſcheuungswürdige Bücher wird Ihnen niemand zumuthen zu leſen. Und doch iſt eine Theorie der Dichtungsarten grade das, was uns fehlt. Und was kann ſie anders ſein als eine Claſſification, die zugleich Geſchichte und Theorie der Dichtkunſt wäre?

Ludovics. Sie würde uns darſtellen wie und auf welche Weiſe die Fantaſie eines in Gedanken vorgebildeten, oder philoſophiſch erdichteten Dichters, welcher als Urbild, der Dichter aller Dichter wäre, ſich Kraft ihrer innern Thätigkeit und durch dieſe ſelbſt nothwendig beſchränken, weſentlich abgränzen und vielfach ſpalten und theilen muß.

Amalia. Wie kann aber dieſes künſtliche Weſen zur Poeſie dienen?

Lotharis. Sie haben bis jetzt eigentlich wenig Urſache, Amalia, über dergleichen künſtliches Weſen bei Ihren Freunden zu klagen. Es muß noch ganz anders kommen, wenn die Poeſie wirklich ein künſtliches Weſen werden ſoll.

Marcus. Ohne Abſonderung findet keine Bildung Statt, und Bildung iſt das Weſen der Kunſt. Alſo werden Sie jene Eintheilungen wenigſtens als dienende Mittel und brauchbare Werkzeuge gelten laſſen.

Amalia. Dieſe Mittel werfen ſich oft zum Zweck auf, und immer bleibt es ein gefährlicher Umweg, der gar zu oft den Sinn für das Höchſte tödtet, ehe das Ziel erreicht iſt.

Ludovico. Der rechte Sinn läßt sich nicht tödten.

Amalia. Und welche Mittel zu welchem Zweck? Es ist ein Zweck, den man nur gleich oder nie erreichen kann. Jeder freie Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen und sich der Harmonie hingeben, die er in seinem Innern finden muß, sobald er sie da suchen will.

Ludovico. Die innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen sich selbst klarer und ganz lebendig werden.

Marcus. Und die Darstellung ist Sache der Kunst; man stelle sich, wie man auch wolle.

Antonio. Nun so sollte man die Poesie auch als Kunst behandeln. Es kann wenig fruchten, sie in einer kritischen Geschichte so zu betrachten, wenn die Dichter nicht selbst Künstler und Meister sind mit sichern Werkzeugen zu bestimmten Zwecken auf beliebige Weise zu verfahren.

Marcus. Und warum sollten sie das nicht? Freilich müssen sie es und werden es auch. Das wesentlichste sind die bestimmten Zwecke; die Absonderung, wodurch allein das Kunstwerk eine festgeschloßne Umgränzung erhält und in sich selbst geordnet und vollendet wird. Die Fantasie des Dichters soll sich nicht in eine chaotische Ueberhauptpoesie ergießen, sondern jedes Werk soll der Form und der Gattung nach, einen durchaus bestimmten Charakter haben.

Antonio. Sie zielen schon wieder auf Ihre Theorie der Dichtarten. Wären Sie nur erst damit im Reinen.

Lothario. Es ist nicht zu tadeln, wenn unser Freund auch noch so oft darauf zurückkommt. Die Theorie der Dichtungsarten würde die eigenthümliche Kunstlehre der Poesie sein. Ich habe oft im Einzelnen bestätigt gefunden, was ich im Allgemeinen schon wußte: daß die Grundgesetze des Rhythmus so wie auch der gereimten Sylbenmaaße der Musik angehören. Was in der Darstellung von Charakteren, Lebensverhältnissen, Leidenschaften das Wesentliche, Innere ist, der Geist, das hat der Dichter mit dem historischen *Darsteller gemein.* Die Bilder und Gleichnisse entsprechen den Zie*rathen oder dem* Farbenschmucke der bildenden Künste. Die Sprache

ſelbſt, obgleich ſie ſchon unmittelbarer mit dem eigenthümlichen Weſen der Poeſie zuſammenhängt, iſt ihr mit der Rhetorik gemein. Die Dichtungsarten aber ſind eigentlich, was der Poeſie allein eigenthümlich iſt, ja was ihr Weſen ſelbſt bildet.

Ludovico. Die weſentliche Form der Poeſie liegt in den verſchiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie; ſo weit gebe ich ihre Behauptung zu. Nicht aber das Weſen ſelbſt; dieſes iſt einzig und allein die raſtlos ſinnende und ſchaffende, ewige Fantaſie; jene innere Geiſtesſtimme in uns, in welcher die verborgene Seele der Natur, wie in einem verſchönernden Spiegel oder zauberiſchen Echo, zum Licht empor dringt und in Klang und Ton ſich geſtaltet.

Marcus. Auch mit einer gründlichen Theorie der Dichtungsarten bliebe noch vieles zu thun übrig, oder eigentlich alles. Es fehlt nicht an Lehren und Theorien, daß und wie die Poeſie eine Kunſt ſein und werden ſolle. Wird ſie es aber dadurch wirklich? — Dieß könnte nur auf dem praktiſchen Wege geſchehen, wenn mehrere Dichter ſich vereinigten, ſo wie es bei den Alten war, eine Schule der Poeſie zu ſtiften, wo der Meiſter den Lehrling, wie in andern Künſten, ernſthaft angriffe und tüchtig plagte, aber auch im Schweiß ſeines Angeſichts ihm eine feſte Grundlage von künſtleriſchen Handgriffen und Erlernungen als wohlerworbene Erbſchaft hinterließe, auf welche der Nachfolger, dadurch von Anfang an im Vortheil, dann immer größer und kühner fortbauen dürfte, um ſich endlich auf der ſtolzeſten Höhe frei und mit Leichtigkeit zu bewegen.

Andrea. Das Reich der Poeſie iſt unſichtbar. Wenn man nur nicht auf die äußere Form ſehen wollte, ſo könnte man wohl eine Schule der Poeſie in ihrer Geſchichte finden, größer als in irgend einer andern Kunſt. Die Meiſter aller Zeiten und Nationen haben uns vorgearbeitet, uns ein unermeßliches Kapital unſchätzbarer Kunſtbelehrung hinterlaſſen. Dieß in der Kürze zu zeigen, war der Zweck meiner Vorleſung.

Antonio. Auch unter uns und ganz in der Nähe fehlt es nicht an Beiſpielen, daß ein Meiſter, vielleicht ohne es eigentlich zu wiſſen und *mit Abſicht* zu wollen, den Nachfolgern weſentlich *vorarbeitet. Jene grammatiſchen* Dichter, oder dichtende Grammati-

ker, wie unser Voß, deren eigne Werke kaum zur Poesie zählen, werden durch ihr Verdienst als rhythmische Uebersetzer und poetische Sprachkünstler, die eine neue Gegend mit unsäglicher Kraft und Ausdauer urbar gemacht haben, um so dauernder glänzen, je mehr ihre vorläufigen Arbeiten durch nachfolgende bessere, oder durch eine freiere Kunst und großartigere Behandlung und Poesie der Sprache übertroffen werden; weil man dann einsehen wird, daß diese nur durch jene mühsamen Vorarbeiten möglich gemacht worden waren.

Lotharis. Sie wollen uns, glaube ich, daran erinnern, daß jene rhythmischen Sylbendrechsler in unsrer Sprache, ja selbst in der Poesie, so weit sie damit in Berührung kamen, viel Unheil gestiftet haben; was ich gern zugebe, da jene cyklopische Behandlung der innersten Natur und Lebensseele unsrer Sprache so ganz entgegen war. Indessen war diese metrische Anstrengung und Gewaltsamkeit doch zu ihrer Zeit nöthig und heilsam, um die Sprache nur erst aus der bodenlosen Gemeinheit und Vernachlässigung emporzureißen, in welche sie noch von Gottscheds goldner Zeit her versunken war.

Antonio. Ich kann auch die kunstreichen, romantischen Sylbenmaaße der Italiener und Spanier, in diesem künstlich verschlungenen Gedanken- und Periodenbau, so sehr ich sie selbst liebe, nicht als die eigentlich angemeßne Form unsrer Sprache und Verskunst anerkennen.

Lotharis. So lassen Sie sie wenigstens, eben wie jene rhythmischen Uebungen in der alten Metrik, als vorangehende Schule gelten, in welcher die Sprache und die Kunst der Poesie sich freier und zierlicher hat bewegen lernen; bis wir die wesentliche Naturform des deutschen Wohlklanges aus den innern Tiefen der Sprache wiedergefunden haben.

Ludovico. Wohl sagen Sie, daß dieses wesentliche Grundgesetz der deutschen Verskunst und Sylbenmaaße aus den innern Tiefen der Sprache heraufgeschöpft und ans Licht gebracht werden muß; auf der bunten Oberfläche dessen, was eben beliebt ist, läßt *es sich nicht ergreifen.*

Antonio. So viel ist wohl einleuchtend, daß die bloße Nach-

Trutzbündniß von und für die Poesie ein-
r die Möglichkeit einer solchen Kunstschule
unte.

Wirklichkeit würde das am besten entscheiden.
mußte zuvor untersucht und ins Reine gebracht
überhaupt lehren und lernen läßt.

enigstens wird es eben so begreiflich sein, als
durch Menschenwitz und Menschenkunst aus der
locht werden kann. Ein Wunder bleibt es doch;
n und sich stellen wie man will.

So ist es allerdings. Es ist ein magisches Wir-
rgnen Gewebe der dichtenden Fantasie und in dem
lühen der Kunst und aller ihrer Gebilde aus die-
Quelle. Es ist nicht das Werk oder das absicht-
von einzelnen Menschen; aber wo irgend das tiefe
durch Menschengeist verbunden zusammenwirkt, da
geheime magische Kraft. Auf diese Kraft habe ich
fühle den geistigen Hauch wehen in der Mitte der
cht in dunkler, schwebender Hoffnung, sondern
ersicht der geistigen Morgenröthe einer neuen
enthalten diese Blätter, wenn der Augenblick
anders günstig und gelegen scheint.

Winter haben wir wohl lange genug erlebt
aufgewachsen; wo man sich denn bei der rau-
szeit im geselligen, erwärmten Zimmer an den sparsamen
erfreut, wie sie die künstliche Pflege sorgsam hervorzu-
vermag. Wohl werden Sie also unsern Dank verdienen,
Sie uns einen neuen Frühling eröffnen und hinausführen
freie große Natur.

Antonio. Lassen Sie uns denn hören, was Sie uns geben
nigstens für die Zukunft verheißen wollen. Ich hoffe,
en in diesem Ueberblick zukünftiger Poesie, den Sie uns
wollen, einen Gegensatz für Andrea's Epochen der vergange-
ichtkunst. So können wir dann eine Ansicht und eine Kraft
die andre gebrauchen, und über beide desto freier
dialektisch nach allen Seiten hin reden und strei-

Statt findet; ſelbſt hier, wo es doch eigentlich am meiſten einheimiſch iſt, fängt es an ſelten und unwirkſamer zu werden. Denn die Zeit und ihre Bildung iſt einmahl in das Gränzenloſe hinübergegangen und alles zerfällt in lauter Einzelnheiten. So ſehe ich auch in der Poeſie wohl einzelne große Dichter, die mit vollem Recht und in wohlerworbener Würde, als Meiſter in ihrer Kunſt daſtehen. Nur ſtehen ſie, ein jeder für ſich, allein, und haben kaum Genoſſen, geſchweige denn wahre Nachfolger oder Schüler in ihrem großen Sinne des Worts. Auf der andern Seite ſehe ich wohl eine zahlloſe Menge von Schülern aus der Erde hervorwachſen, aus denen alle Geiſter durch einander reden; aber eben der Eine bildende und ordnende Geiſt, der feſtleitende Gedanke fehlt. Es iſt eine bewegte Geiſtermenge ohne Haupt und Oberhaupt. Es ſind wohl Schüler, die aber keinen Meiſter haben und keinen wollen; und denen man leicht das Zeichen auf der Stirn anſieht, daß ſie ewig Schüler bleiben werden, ohne je in irgend eine Kunſt oder Erkenntniß zur Kraft und Sicherheit der Meiſterwürde zu gelangen. Ich kann nur die abſichtsloſe, unwillkührliche Fortbildung und Nachfolge zugeben, wie in der metriſchen Kunſt, von der wir vorhin ſprachen; vielleicht iſt es auch damit genug, und ſoll es eben nicht anders ſein.

Amalia. Und warum war wieder nur von einzelnen Arten und Mitteln in dieſer Fortbildung die Rede? Warum ſoll uns nicht die Eine und untheilbare Poeſie mit einemmahle ganz gegeben werden? — Unſer Freund kann gar nicht von ſeiner alten Unart laſſen; er muß immer ſondern und theilen, wo doch nur das Ganze in ungetheilter Kraft wirken und befriedigen kann. Und ich hoffe, Sie werden doch Ihre Schule nicht ſo ganz allein ſtiften wollen.

Camilla. Sonſt mag er auch nur ſein eigner Schüler bleiben, wenn er allein der Meiſter ſein will. Wir wenigſtens werden uns auf dieſe Art nicht in die Lehre geben.

Antonio. Nein, gewiß, Sie ſollen nicht von einem Einzelnen allein gemeiſtert werden, liebe Freundin; wir müſſen Sie alle nach Gelegenheit belehren dürfen. Wir wollen alle Meiſter und Schüler zugleich ſein, bald dieſes, bald jenes, wie es ſich trifft. Und mich *wird* wohl das letzte am häufigſten treffen. Doch wäre ich gleich

dabei, ein Schutz- und Trutzbündniß von und für die Poesie einzugehen, wenn ich nur die Möglichkeit einer solchen Kunstschule derselben einsehen könnte.

Ludovics. Die Wirklichkeit würde das am besten entscheiden.

Antonis. Es müßte zuvor untersucht und ins Reine gebracht werden, ob sich Poesie überhaupt lehren und lernen läßt.

Lotharis. Wenigstens wird es eben so begreiflich sein, als daß sie überhaupt durch Menschenwitz und Menschenkunst aus der Tiefe ans Licht gelockt werden kann. Ein Wunder bleibt es doch; man mag es nehmen und sich stellen wie man will.

Ludovics. So ist es allerdings. Es ist ein magisches Wirken in dem verborgnen Gewebe der dichtenden Fantasie und in dem beständigen Aufblühen der Kunst und aller ihrer Gebilde aus dieser unsichtbaren Quelle. Es ist nicht das Werk oder das absichtliche Erzeugniß von einzelnen Menschen; aber wo irgend das tiefe Menschenstreben durch Menschengeist verbunden zusammenwirkt, da regt sich diese geheime magische Kraft. Auf diese Kraft habe ich gerechnet; ich fühle den geistigen Hauch wehen in der Mitte der Freunde, ich lebe nicht in dunkler, schwebender Hoffnung, sondern in fester, klarer Zuversicht der geistigen Morgenröthe einer neuen Poesie. Das übrige enthalten diese Blätter, wenn der Augenblick dieses mitzutheilen, anders günstig und gelegen scheint.

Amalia. Den Winter haben wir wohl lange genug erlebt und sind alle darin aufgewachsen; wo man sich denn bei der rauhen Jahreszeit im geselligen, erwärmten Zimmer an den sparsamen Blumen erfreut, wie sie die künstliche Pflege sorgsam hervorzutreiben vermag. Wohl werden Sie also unsern Dank verdienen, wenn Sie uns einen neuen Frühling eröffnen und hinausführen in die freie große Natur.

Antonis. Lassen Sie uns denn hören, was Sie uns geben oder wenigstens für die Zukunft verheißen wollen. Ich hoffe, wir finden in diesem Ueberblick zukünftiger Poesie, den Sie uns geben wollen, einen Gegensatz für Andrea's Epochen der vergangenen Dichtkunst. So können wir dann eine Ansicht und eine Kraft als Hebel für die andre gebrauchen, und über beide desto freier und eingreifender dialektisch nach allen Seiten hin reden und strei-

ten, und wieder auf die eine große Frage zurückkommen, ob sich Poesie wohl überhaupt auch lehren und lernen läßt.

Camilla. Es ist gut, daß Ihr endlich zum Ziele kommt. Ihr wollt eben alles in die Schule nehmen und seid nicht einmahl Meister über die Redensarten, die Ihr führt; so daß es wohl gut wäre, wenn Eine von uns den Vorsitz führte, um Ordnung im Gespräche zu schaffen.

Antonio. Nachher wollen wir Ordnung halten, und wenn es nöthig ist, sollen Sie entscheiden. Jetzt lassen Sie uns hören.

Ludovico. Was ich hier mitzutheilen und zu geben habe, und was mir sehr an der Zeit schien, zur Sprache zu bringen, ist eine

Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung.

Bei dem Ernst, mit dem wir die Kunst verehren, meine Freunde, möchte ich Euch auffordern, Euch selbst zu fragen: Soll die Kraft der Begeisterung denn auch in der Poesie sich immerfort wieder einzeln versplittern und wenn sie sich müde gekämpft hat gegen das widrige Element, endlich einsam verstummen? Soll das höchste Leben der Seele immer nahmenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen? Ist die Liebe wirklich unüberwindlich für die Darstellung, und gibt es wohl eine Kunst, welche diesen Nahmen verdiente, wenn sie nicht die Gewalt hat, den Geist der Liebe durch ihr Zauberwort zu fesseln, daß er ihr folge und auf ihr Geheiß und nach ihrer nothwendigen Willkühr die schönen Bildungen beseelen muß? —

Ihr vor allen müßt es wissen, was ich meine, die Ihr selbst Dichter seid, und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem umwölbenden Sternen-Himmel, einer erfrischenden Lebens-Luft, um frei aufzuathmen.

Aus dem Innern herausarbeiten, das alles muß der moderne

Dichter, und viele haben es herrlich gethan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn aus Nichts.

Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poesie der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht, als Quelle der Fantasie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, nicht bloß jede alte Symbolik zu verstehen, sondern eben dadurch auch eine neue für uns wieder zu gewinnen; oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine solche symbolische Erkenntniß und Kunst wieder hervorzubringen.

Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie uns kommen, als die alte ehemahlige, welche überall die erste Blüthe der jugendlichen Fantasie war, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das nächste Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Symbolik muß im Gegentheil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.

Ihr möcht wohl lächeln über dieses wunderbar zusammengesetzte Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehen dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nähmlich eines solchen, welches blos auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen, wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, symbolische Sage und Dichtung, beide sind Eins und unzertrennlich. Alle Gedichte des Alterthums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist, nur anders ausgedrückt. Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sei ein einziges,

untheilbares, vollendetes Gedicht. Warum ſollte nicht wieder von neuem werden, was ſchon geweſen iſt? Auf eine andere Weiſe verſteht ſich. Und warum nicht auf eine ſchönere, größere?

Man ſoll nur dem Unglauben an die Möglichkeit einer neuen feſt beſtehenden Symbolik der Natur und der Kunſt nicht Raum geben. Die Zweifel von allen Seiten und nach allen Richtungen ſollen uns willkommen ſein, damit die Unterſuchung deſto freier und reicher werde. Man ſchenke nur dieſen Vermuthungen ein aufmerkſames Gehör! Mehr als Vermuthungen können wir nach der Beſchaffenheit der Sache nicht geben wollen. Aber wir dürfen hoffen, dieſe Vermuthungen ſollen zu Wahrheiten werden. Denn es ſind, gewiſſermaaßen Vorſchläge zu Verſuchen; befruchtende Ideen eines neuen Lebens.

Kann eine neue ſymboliſche Welt ſich jetzt nur aus der innerſten Tiefe des Geiſtes, wie durch ſich ſelbſt, herausarbeiten, ſo finden wir einen ſehr bedeutenden Anhaltspunkt und eine merkwürdige Beſtätigung für das, was wir ſuchen, in der wichtigſten intellectuellen Erſcheinung des Zeitalters, im Idealismus; als Anfang und erſten Anſtoß der Lebensphiloſophie oder der Geiſteswiſſenſchaft, betrachtet. Dieſer iſt auf eben die Weiſe gleichſam wie aus Nichts entſtanden, und es iſt nun auch in der Geiſterwelt ein feſter Punkt conſtituirt, von wo aus die Kraft des Menſchen ſich nach allen Seiten mit ſteigender Entwicklung ausbreiten kann, ſicher ſich ſelbſt und die Rückkehr nie zu verlieren. Alle Wiſſenſchaften und alle Künſte wird dieſe große intellectuelle Wiedergeburt und neue Belebung ergreifen. Vorzüglich ſieht man ſie in der Naturwiſſenſchaft wirken, in welcher die dynamiſche Erkenntniß eigentlich ſchon früher für ſich hervorbrach, ehe ſie noch vom Zauberſtabe der Philoſophie berührt war. Und dieſes merkwürdige Factum kann zugleich ein Wink ſein über den geheimen Zuſammenhang und die innere Einheit des Zeitalters. Der Idealismus, in praktiſcher Anſicht nichts anders als der Geiſt jener intellectuellen Wiedergeburt, die großen Maximen derſelben, die wir aus eigner Kraft und Freiheit ausüben und ausbreiten ſollen, iſt in ſpeculativer Anſicht, ſo wichtig er ſich auch hier zeigt, doch nur ein Theil, ein Zweig, eine Aeußerungsart von dem Haupt-Phänomene, daß die Menſch-

heit aus allen Kräften ringt, ihren verlornen Mittelpunkt wiederzufinden. Sie muß, wie jetzt die Sachen stehen, entweder untergehen oder sich, wie ein Phönix, neu aus der Asche der falschen Geistescultur und alles bloß abstracten Denkens verjüngen. Was ist wahrscheinlicher, und was läßt sich nicht von einem solchen Zeitalter der Verjüngung hoffen? Das graue Alterthum wird wieder lebendig werden, und die fernste Zukunft der Bildung sich schon in Vorbedeutungen melden. Doch das ist nicht das, worauf es mir zunächst hier ankommt; denn ich möchte gern nichts überspringen und Euch Schritt vor Schritt bis zur Gewißheit dieser wunderbaren Erscheinungen führen. Wie es das Wesen des Geistes ist, sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehen und in sich zurückzukehren; wie jeder Gedanke nichts andres ist, als das Resultat einer solchen Thätigkeit: so ist derselbe Vorgang auch im Ganzen und Großen jeder Form der Lebensphilosophie oder des Idealismus sichtbar, der ja selbst nur die Anerkennung jenes Selbstgesetzes ist, und das neue durch die Anerkennung verdoppelte Leben, welches die geheime Kraft desselben durch die unbeschränkte Fülle neuer Erfindung, durch die allgemeine Mittheilbarkeit und durch die lebendige Wirksamkeit aufs herrlichste offenbart. Natürlich nimmt das Phänomen in jedem eigenthümlichen Geiste eine neue und andre Gestalt an, wo denn oft der Erfolg hinter unsrer Erwartung zurückbleiben muß. Aber was nothwendige Gesetze für den Gang des Ganzen erwarten lassen, darin kann unsre Erwartung nicht getäuscht werden. Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andere Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können, und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schooß ein neuer eben so gränzenloser Realismus erheben; und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie und symbolische Kunst, sondern selbst auf indirecte Art die Quelle derselben werden. Die Spuren einer ähnlichen Tendenz kann man schon jetzt fast überall wahrnehmen; besonders in der Naturphilosophie, deren mannichfaltige Wege und Abwege uns bald den Schlüssel und den Uebergang zu jeder alten oder neuen mythologischen Ansicht der Natur, darbieten werden.

Auch ich trage schon lange das Ideal eines solchen Realismus in mir, und wenn es bisher nicht zur Mittheilung gekommen ist, so war es nur, weil ich das Organ dazu noch suche. Doch weiß ich, daß ich es nur in der Poesie finden kann, denn in Gestalt der Philosophie oder eines Systems wird der Geist dieses Realismus niemahls ganz entfaltet und vollständig dargestellt werden können. Poesie ist der wesentliche Anfang, der innre Kern und die Vollendung jener lebendigen Naturoffenbarung und Weltanschauung. Und selbst nach einer allgemeinen Tradition ist es zu erwarten, daß dieser neue Realismus, weil er doch idealischen Ursprungs sein, und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben muß, als Poesie erscheinen wird, welche ja auf der Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen soll.

Ich nehme übrigens hier, den Idealismus und das entgegenstehende System der Einheit, ganz so wie sie in dem jetzigen Zeitgeiste gegeben sind, ohne alle Rücksicht auf den ihnen, als geltender Philosophie, beigemischten wissenschaftlichen Irrthum; in der gleichen Weise, wie Plato die jonische Philosophie der ewigen Veränderung aller Dinge, und die Lehre des Parmenides von der unwandelbaren Einheit, als verschiedenartige Elemente und Gegensätze des wissenschaftlichen Denkens vergleichend zusammenstellt, um aus dem Zwiespalt der Irrthümer selbst, die höhere Wahrheit hervorzurufen. Ich sehe also für jetzt nicht darauf, daß der Idealist, wie ein neuer Prometheus, die Kraft des Göttlichen allein in sein eignes Ich legen will; da dieser titanische Uebermuth und Irrthum unter schwachsinnigen Sterblichen überdem nicht weit um sich greifen kann, und von selbst seinen Gegensatz hervorrufen muß. Eben so wenig werde ich mich dabei aufhalten, daß in dem Systeme der absoluten Einheit, wie jeder weiß, die Natur mit der Vernunft, und diese mit der Gottheit verschmolzen und identificirt wird; indem alle Unterschiede aufgelöst und alle Einzelnheiten verschlungen werden in den Einen untheilbaren Ocean und Abgrund des Unendlichen. Dieser Irrthum zwar wird tiefe Wurzel fassen in der Zeit, die aus manchen Gründen dazu hinneigt; und es wird einen Kampf kosten, ehe sich die bleibende Gestalt der göttlichen Wahrheit emporwindet aus den Fluthen

dieſes ſeit alten Zeiten für die Erkenntniß der göttlichen Dinge bodenloſen und allverſchlingenden Oceans der falſchen Einheit. Aber die lebendige Entwicklung und Einwirkung der Weltgeſchichte und der Offenbarung wird den herandringenden Meereswogen wie ein Damm entgegentreten und ihnen ein feſtes Ufer zur Gränze ſetzen. In dieſem zwiefachen Lichte der Offenbarung und der Weltgeſchichte ſehe ich dann eine reinere Erkenntniß des Göttlichen, eine neue oder neu verjüngte Wiſſenſchaft des Geiſtes und der Seele in Gott emporblühen und ſich immer reicher entfalten; obwohl dieſe höhere Stufe oder Rückkehr der Wahrheit und des geiſtigen Denkens mir noch fern zu ſtehen ſcheint und erſt in der Zukunft ſichtbar wird. Ich nehme, nach dieſer Epiſode, den Faden wieder auf für den gegenwärtigen Zeitmoment, ganz nach dem Standpunkte, wie er in dieſem liegt, ohne weder das eine noch das andere Syſtem, als ſolches, zu theilen, und zu dem meinigen zu machen, deren Zwieſpalt zu ſchlichten, ich der Zukunft überlaſſe. Hiernach gilt mir die Philoſophie des Lebens und der Thätigkeit, oder der Idealismus, nur als erſter wirkſamer Anſtoß und Anfang der intellectuellen Bewegung, Veränderung und Wiedergeburt. Das andere Syſtem aber iſt, als Element der Einheit, zugleich der Träger und Ruhepunkt der Fantaſie; jener wiſſenſchaftlichen Fantaſie nähmlich, welche der bloß dichteriſchen noch vorangeht und ſelbſt nichts andres iſt, als das Vermögen der Naturanſchauung. Dieſe iſt die Mutter und Quelle aller Mythologie, und zugleich herrſchend und mächtig in der jetzigen Zeit, welche von der dynamiſchen Wiſſenſchaft zu ihr hingetrieben und zurückgeführt wird. Wenn daher die Idealiſten einen ſo leichten Sieg über den Gegner erſtritten, und das Syſtem der Einheit ſammt dem alten Spinoza ſelbſt für immer beſeitigt, und ganz geſtürzt zu haben wähnen, was ſie mit ihren Waffen kaum vermögen, ſo dürfte hier wohl noch manche Umkehrung und erneuerte Wendung zu erwarten ſein, ehe das Chaos geordnet und der Kampf geſchlichtet ſein wird. Denn wie die Wiſſenſchaftslehre, nach der Anſicht derer, welche die Unendlichkeit des Idealismus nicht bemerkt haben, wenigſtens eine vollendete Form bleibt, ein allgemeines Schema für alle Wiſſenſchaft; ſo iſt auch Spinoza auf

ähnliche Weise der allgemeine Grund und Halt für jede besondre Art von Mystik, oder wissenschaftlicher Fantasie. Der neue Parmenides, scheint mir, soll ein gleiches Schicksal haben, wie der gute alte Saturn der Fabel. Die neuen Götter haben den Herrlichen vom hohen Thron der Wissenschaft herabgestürzt. In das heilige Dunkel der Fantasie ist er zurückgewichen, da lebt und haust er nun mit den andern Titanen in ehrwürdiger Verbannung. Haltet ihn hier! Im Gesang der Musen verschmelze seine Erinnerung an die alte Herrschaft in eine leise Sehnsucht. Er entkleide sich vom kriegerischen Schmuck des Systems, und theile dann die Wohnung im Tempel der neuen Poesie mit Homer oder Empedokles und Dante und geselle sich zu den Laren und Hausfreunden jedes naturbegeisterten Dichters.

Ich begreife es wohl, daß ein klarer Dichtergeist, wie Lessing oder Goethe, den Spinoza verehren und lieben mag; ohne daß man diese Lichter der Kunst darum eines durchdachten, und absichtlich fortgeführten Pantheismus beschuldigen dürfte. In Erfindung des Einzelnen ist die eigne Fantasie der Dichter reich genug; sie anzuregen, zur Thätigkeit zu reizen und ihr Nahrung zu geben, nichts geschickter als die Dichtungen andrer Künstler. Hier aber in diesem lockenden Systeme der allumfassenden Einheit, finden sie den Anfang und das Ende aller Fantasie, den allgemeinen Grund und Boden, auf dem ihr Einzelnes ruht, und eben diese Absonderung des Ursprünglichen, Ewigen der Fantasie von allem Einzelnen und Besondern muß ihnen sehr willkommen sein. Sie dürfen nur hinschauen und es wird ihnen ein tiefer Blick in die innerste Werkstätte der Poesie gegönnt. Von der Art wie die Fantasie jenes Philosophen, so ist auch sein Gefühl. Nicht Reizbarkeit für dieses und jenes, nicht Leidenschaft, die schwillt und wieder sinket; aber ein klarer Duft schwebt unsichtbar über dem Ganzen, überall findet die ewige Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Denkens, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe athmet.

Und ist nicht dieser milde Wiederschein des höhern Geistes im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funke aller Poesie? Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Hand-

lungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn Ihr den alten Kram auch millionenmahl durch einander würfelt und über einander wälzt. Das ist nur der sichtbare äußre Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der todte Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funken der Begeisterung in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe.

Und was ist jede schöne Mythologie andres als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur, in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?

Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.

Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüth verlassen. Freilich, wem es da trocken ist, dem wird es nirgends quellen; und das ist eine bekannte Wahrheit, gegen die ich am wenigsten gesonnen bin, mich aufzulehnen. Aber wir sollen uns überall an das Gebildete anschließen und auch das Höchste durch die Berührung des Gleichartigen, Aehnlichen, oder bei gleicher Würde Feindlichen entwickeln, entzünden, nähren, mit einem Worte bilden. Ist das Höchste aber wirklich keiner absichtlichen Bildung fähig; so laßt uns nur gleich jeden Anspruch auf irgend eine freie Ideenkunst aufgeben, die alsdann ein leerer Nahme sein würde.

Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigenthümlichstes Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.

Da finde ich nun eine große Aehnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Construction des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser

wunderbare ewige Wechsel von Begeisterung und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine eigne und neue Art von Mythologie des Witzes zu sein. Der Geist und die ganze Gestaltung ist dieselbe; und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Sonderbaren und selbst des Widersinnigen oder auch einer kindlichen aber doch geistreichen Einfalt durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Warum wollten wir uns also nicht ermuthigen, diese herrlichen Gestalten des großen Alterthums neu zu beleben? Versuchen wir es nur einmahl, die alte Mythologie voll von jenen Ansichten, welche die jetzige Naturwissenschaft und Philosophie in jedem Nachdenkenden erregen muß, zu betrachten, wie uns alles in neuem Glanz und Leben verwandelt und in höherer Bedeutung erscheinen wird.

Aber auch die andern Mythologien müssen wieder erweckt werden, nach dem Maaß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entstehung der neuen Mythologie und symbolischen Ideenwelt zu beschleunigen. Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich, wie die des Alterthums! Welche neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen, wenn einige deutsche Künstler, mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Uebersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche bei andern bloß praktischen Zwecken und Ansichten so oft unbenützt bleibt. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen, d. h. das tiefste und innigste Leben der Fantasie; und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen kön-

nen, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Von einer andern, ernsten und strengeren Seite, als in d bunten, farbigen, arabischen Mährchenwelt ist die Natur in d nordischen Götterſage aufgefaßt; und manche verlorne Spuren und Anklänge aus dieser großen alten Naturdichtung sind no in den Volksliedern und Volksmährchen der verschiedenen, au germanischen Stamm bevölkerten Ländern, erhalten und aufzuwah Auch ganz eigenthümliche Anklänge, die nicht aus dieser nordisch Quelle sind, sondern von anderm Ursprung und von durchaus l caler Beschaffenheit, mögen sich unter diesem reichen Vorrath mar nichfacher Volkssagen finden, welche alle in ihrer tiefern Natu bedeutung die sorgsamste Beachtung verdienen.

Welch' unermeßlich reiche Natur-Symbolik liegt nicht i jenen Schilderungen und Gleichnissen verhüllt, welche die Dichter aus der sichtbaren Fülle der Natur so wie sie dem sinnlichen Auge erscheint, entlehnen; in jenen gewöhnlichen Bildern, meine ich, von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, überhaupt von der grünenden Erde, sammt allen ihren Gewächsen und Gebilden, oder von dem azurnen Himmel und allen seinen Erscheinungen des Lichts und der Finsterniß, und von den innern wesentlichen Elementen und Kräften aller Dinge. Bei dem bloßen Gewohnheitsdichter, der nur von der Oberfläche wegsingt, was ihn gerade beschäftigt oder wie es allgemein hergebracht und üblich ist; da ist das alles ein leerer und eitler Schmuck, eine überflüssige und beschwerliche Zierath. Bei dem wahren Dichter aber haben alle diese Bilder und Gleichnisse eine tiefe Bedeutung, und wohl wäre es lohnend und belehrend, wenn ein im Geist erhellter Naturphilosoph, diese Symbolik, welche in den Sinnbildern der Poesie verborgen liegt, hervorzöge und als ein großes Ganzes ordnend ans Licht zusammenstellte; oder auch von der andern Seite, wenn ein begeisterter Naturdichter, nicht bloß unbewußt und aus glücklichem Instinct, sondern mit Bewußtsein, was er als Denker und Seher in der Natur erkannt, nun in Poesie in jenem bildlichen Frühlingsgewande aussprechen wollte.

Ueberhaupt muß man auf mehr als einem Wege zum Ziel bringen können. Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität, wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet, untheilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang, mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist; ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde zu sagen, der eigentliche Werth [illegible] ja, die Tugend des Menschen sei seine Eigen-

[illegible]ne Gedanken noch einmahl in der Kürze zusam[illegible] Grundlage, auf welcher alle Kunst und Poesie beruht, [illegible]t die Mythologie; und hierüber werden wir wohl alle einver[illegible]nden sein. Der tiefste Schaden und Mangel aller modernen [illegible]ichtkunst besteht eben darin, daß sie keine Mythologie hat. Das [illegible]esentliche der Mythologie aber liegt nicht in den einzelnen Ge[illegible]lten, Bildern oder Sinnbildern, sondern in der lebendigen Na[illegible]ranschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt. Zu dieser lebendigen Naturanschauung führt uns die Wissenschaft zurück, sobald sie die rechte geistige Tiefe und Quelle der innern Offenbarung erreicht hat. Den Anfang und ersten Anstoß der intellectuellen Bewegung enthält und gewährt uns der Idealismus, der in seiner Einseitigkeit selbst den eignen Gegensatz hervorruft, und wieder zu jenem alten Systeme der Einheit führt, welches die eigentliche Grundlage und das natürliche Element der productiven Einbildungskraft, der Quelle und Mutter aller symbolischen Dichtungen, bildet.

Dieses ist der Faden, welcher die Naturphilosophie mit der Mythologie, und durch diese auch mit der Kunst, als symbolischer Darstellung verknüpft. Sollten aber auch für die Darstellung einer neuen symbolischen Welt von Naturanschauungen in der Poesie, noch große Hindernisse im Wege stehen, und schwere Aufgaben zu lösen sein, ehe das Ziel erreicht werden kann; so dürfen wir einer reichen und glücklichen Entwicklung für alles symbolische Verständniß in der Natur selbst und auch *in dem gesammten* Umkreis der alten und neuen Mythologie mit *Gewißheit entgegensehen*. Aber auch für die Kunst und Poesie

dürfen wir große und gerechte Hoffnungen faſſen. Der Anfang aber und der erſte Grund liegt immer in der Wiſſenſchaft, aus deren dynamiſchen Erſcheinungen jetzt die wunderbarſten Offenbarungen der Natur von allen Seiten hervorbrechen.

Und ſo laßt uns denn, beim Licht und Leben! nicht länger zögern, ſondern jeder nach ſeinem Sinn die große Entwicklung beſchleunigen, zu der wir berufen ſind. Seid der Größe des Zeitalters würdig, und der Nebel wird von Euren Augen ſinken; es wird helle vor Euch werden. Alles Denken iſt ein Divíniren, aber der Menſch fängt erſt eben an, ſich ſeiner divinatoriſchen Kraft bewußt zu werden. Welche unermeßliche Erweiterungen wird ſie noch erfahren; und eben jetzt. Mich däucht, wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Vorgang allgemeiner Verjüngung, jene Grundgeſetze der ewigen Wiedergeburt verſtünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menſchheit zu ergreifen und das Thun der erſten Menſchen, wie den Charakter der goldnen Zeit, die noch kommen wird, zu erkennen und zu wiſſen. Dann würde das leere, abſtracte Reden aufhören, und der Menſch würde inne werden, was er iſt, und ſein ſoll auf der Erde und im Angeſichte der Sonne; als König der erſchaffenen Natur, in deren Mitte und auf deren Gipfel ihn der ſchaffende Geiſt geſtellt hat.

Dieſes iſt es, was ich unter der neuen Mythologie oder ſymboliſchen Erkenntniß und Kunſt verſtehe.

Antonio. Ich erinnerte mich während Ihrer Vorleſung an zwei Bemerkungen, die ich oft habe hören müſſen, und die mir nun weit klarer geworden ſind, als zuvor. Die Idealiſten verſicherten mich aller Orten, dieſes Syſtem von der Einheit ſei wohl an ſich richtig und gut, nur ſei es durch und durch unverſtändlich. In den kritiſchen Schriften fand ich dagegen, jedes Werk des Genie's ſei zwar dem Auge klar, dem Verſtande aber ewig geheim. Nach Ihrer Anſicht gehören dieſe Ausſprüche zuſammen, *und ich ergeße mich aufrichtig* an ihrer abſichtsloſen Symmetrie.

Lotharis. Ich möchte unſern Freund darüber zur Rede ſtellen, daß er die Natur und die Wiſſenſchaft oder Idee derſelben, ſo ausſchließend zu nennen ſchien, da er ſich doch ſtillſchweigend überall auch auf die Welthiſtorie und die Offenbarung der Zeiten gründete, die wohl der eigentliche Quell ſeiner Mythologie ſein dürfte, eben ſo ſehr als die Naturanſchauung; wenn es anders erlaubt iſt, einen alten Nahmen für etwas zu brauchen, was eben auch noch nicht vorhanden iſt in ſeiner wahren Bedeutung und Würde. Ihre Anſicht des Zeitalters indeſſen ſcheint mir ſo etwas, was den Nahmen einer welthiſtoriſchen Anſicht in meinem Sinne verdient.

Ludovicus. Man knüpft da zunächſt an, wo man die erſten Spuren des Lebens wahrnimmt; das iſt jetzt in der Naturphiloſophie.

Marcus. Ihr Gang war etwas raſch. Im Einzelnen würde ich Sie oft bitten müſſen, mir mit Erläuterungen Stand zu halten. Im Ganzen aber hat Ihre Theorie mir eine neue Ausſicht über die didaktiſche, oder wie unſer Philologe ſie nennt, über die didaskaliſche Gattung gegeben. Ich ſehe nun ein, wie dieſes räthſelhafte Zwitterweſen und wahre Kreuz aller bisherigen Eintheilungen nothwendig zur Poeſie gehört. Denn unſtreitig iſt das Weſen der Poeſie eben dieſe höhere idealiſche Anſicht der Dinge, ſowohl des Menſchen als der äußern Natur. Es iſt begreiflich, daß es vortheilhaft ſein kann, auch dieſen weſentlichen Theil des Ganzen in der Ausbildung zu iſoliren.

Antonio. Ich kann die didaktiſche Poeſie nicht für eine eigentliche Gattung gelten laſſen, ſo wenig wie die romantiſche. Jedes Gedicht ſoll eigentlich romantiſch und jedes ſoll didaktiſch ſein, in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen unendlichen Sinn bezeichnet. Auch machen wir dieſe Forderung überall, ohne eben den Nahmen zu gebrauchen. Selbſt in ganz populären Arten, wie z. B. im Schauſpiel, fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menſchen, kurz das ganze Spiel des Lebens, wirklich auch als Spiel genommen und dargeſtellt ſei. Dieſes ſcheint uns das Weſentlichſte, und was liegt nicht alles darin? Wir halten uns alſo nur

an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergetzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben.

Lotario. Alle geistigen Andeutungen und Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst fortbildenden und wiederspiegelnden Kunstwerke des Schöpfers.

Ludovico. Mit andern Worten, alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen.

Lotario. Darum sind die innersten Lebenskeime aller Künste und Wissenschaften ein Eigenthum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen. In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben; nähmlich die Künste und Wissenschaften sind alsdann noch Eins; so wie es von Anfang gewesen. In unserm gegenwärtigen, zersplitterten Zustande aber würde nur der Wahre und vollkommene Dichter ein idealischer Mensch und ein universeller Künstler sein können.

Antonio. Oder die Mittheilung und Darstellung aller Künste und aller Wissenschaften kann nicht ohne einen poetischen Bestandtheil sein; damit wir es weniger auffallend ausdrücken.

Ludovico. Ich bin Lotario's Meinung, daß der Geist aller Künste und Wissenschaften sich in einem Mittelpunkt begegnet; und ich getraue mich kühn, sogar aus der Mathematik, nach jener geistigen Platonischen Ansicht derselben, eine Fülle von symbolischer Schönheit und Bedeutung zu entfalten, als reiche Nahrung für die poetische und künstlerische Begeisterung, um unsern Sinn durch ihre Wunder zu entflammen. In der Naturanschauung aber ist die Berührung am sichtbarsten. Die Naturwissenschaft kann kein Experiment machen ohne Hypothese; jede Hypothese aber auch die beschränkteste, wenn sie mit Consequenz gedacht wird, führt zu Hypothesen über das Ganze, ruht eigentlich auf solchen, wenn gleich ohne Bewußtsein dessen, der sie gebraucht. Es ist in der That wunderbar, wie die Erkenntniß der Natur, sobald es ihr nicht um technische Zwecke, sondern um allgemeine

Resultate zu thun ist, ohne es zu wissen, in Kosmogonie geräth, in Theosophie, oder wie man es sonst nennen mag, kurz in eine symbolische Wissenschaft vom Ganzen.

Marcus. Und sollte Plato von dieser nicht eben so viel gewußt haben, als jene gepriesnen Verkündiger der absoluten Einheit, Parmenides, der unter den Alten als einer der schlechtesten Dichter erscheint, oder vollends der dürre Spinoza, der mir wegen seiner barbarischen Form nun einmahl nicht genießbar ist.

Antonio. Gesetzt, Plato wäre auch, was er doch nicht ist, eben so vertraut mit den Mysterien der Natur, als unter seinen Ideen geistiger Vollkommenheit einheimisch, so war es doch besser, daß unser Freund jene andern wählte, um uns den Urquell der Poesie in dem Naturbegriff des Realismus zu zeigen, grade weil bei ihnen an keine Poesie der Form zu denken ist. Dem Plato hingegen ist die Darstellung und ihre Vollkommenheit und Schönheit nicht Mittel, sondern Zweck an sich. Darum ist schon seine Form, streng genommen, durchaus poetisch.

Ludovico. Ich habe in der Rede selbst gesagt, daß ich den Parmenides unter den Alten, so wie den Spinoza unter den Neuern, nur als Repräsentanten anführe. Hätte ich weitläuftiger sein wollen, so würde ich noch manches andre zu erwähnen gefunden haben. Auch in unserm deutschen Jacob Böhme findet sich manches, was mehr einem Naturgedicht angehört, als Ansicht und Ahnung oder Offenbarung der Fantasie; und was nicht als Philosophie verstanden und genommen sein will, wenigstens nicht in dem gewöhnlichen, beschränkten, wissenschaftlichen Sinne.

Antonio. An diesem berühmten Mystiker, wenn Sie ihn denn doch wenigstens als Dichter gelten lassen, hätten Sie zugleich sehen und zeigen können, ob sich die Ideen über die Natur und das Weltall in christlichem Gewande schlechter ausnehmen, als jene alten Götterdichtungen, welche Sie wieder einführen wollen.

Andrea. Lassen Sie immer den Dichter sich in jenem Kreise bewegen, der ihm eigenthümlich und der natürlichste ist. In der schönen Welt der alten Götter ist er am glücklichsten daheim; und wohl mag diese in ihrer reichen Bilderfülle auch den neuen, tie-

feren Sinn, welchen der Philoſoph darin niederlegen möchte, leicht in ſich aufnehmen und in verjüngtem Glanze wiederſpiegeln.

Lothario. Die Lehre und der Geiſt der Eleuſiniſchen Myſterien müſſen hierbei vorzüglich beachtet werden. Nur durch die Spuren von dem, was in den Myſterien den Eingeweihten offenbart wurde, kann man den tiefern Sinn der alten Mythologie verſtehen lernen. Ich vermuthe, daß die Anſicht der Natur, welche da herrſchte, auch den jetzigen Forſchern, wenn ſie ſchon reif dazu ſind, ein großes Licht anzünden würde. Die kühnſte und kräftigſte, ja ich möchte faſt ſagen die unbeſchränkteſte und wildeſte Darſtellung des Realismus iſt die beſte. Erinnern Sie mich wenigſtens daran, Ludovico, daß ich Ihnen bei Gelegenheit meine Gedanken über das orphiſche Lied mittheile, welches von dem doppelten Geſchlecht des Zeus anfängt, und ihn begeiſtert als den Allebendigen beſingt.

Marcus. Ich erinnere mich einer Andeutung im Winkelmann, aus der ich vermuthen möchte, daß er dieſes Bruchſtück eben ſo hoch geachtet wie Sie. Jene begeiſterte Anſicht und Anſchauung der Natur, wie ſie den Myſterien und eben dadurch auch der ganzen alten Mythologie zum Grunde lag, wäre wohl ein herrlicher und würdevoller Gegenſtand für einen neuen Lucrez um dieſe ganze Naturoffenbarung des Alterthums, in jener großen, antiken Weiſe des Empedokles zu beſingen.

Ludovico. Ich ſtimme gern ein in das Lob dieſer geprieſenen Dichter der alten Zeit. Aber in dem epiſchen Gleichmaaß dieſer homeriſchen Darſtellungsweiſe würde alles zu ſehr ins Einzelne zerfallen; es würde die Einheit der Fantaſie fehlen, für unſre tiefere, und mehr geiſtige, ſymboliſche Anſicht der Natur.

Camilla. Wäre es denn nicht möglich, daß Sie, Ludovico, uns den Geiſt dieſes Realismus, wie Sie es nennen, in einer andern ſchönen Form dichteriſch darſtellen könnten?

Marcus. Erſt dann würde ich den großen Einfluß, den dieſes Syſtem auf die Kunſt der Poeſie haben ſoll, anerkennen und mir gefallen laſſen.

Ludovico. Wer etwa dergleichen im Sinne hätte, würde es

nur auf die Art können und sein wollen wie Dante. Er müßte, wie Er, nur Ein Gedicht im Geist und im Herzen haben, und würde oft verzweifeln müssen, ob sich's überhaupt darstellen läßt. Gelänge es aber, so hätte er genug gethan.

Andrea. Sie haben ein würdiges Vorbild aufgestellt! Gewiß ist Dante der einzige, der unter einigen begünstigenden und unsäglich vielen erschwerenden Umständen durch eigne Riesenkraft, er selbst ganz allein, eine Art von Mythologie, wie sie damahls möglich war, einen neuen, symbolischen Sagen- und Bilderkreis, erfunden und gebildet hat.

Antonio. Sie sagen eine Art von Mythologie; und geben schon damit zu, daß die Schwierigkeit nicht ganz gelöst, der Versuch nicht völlig gelungen ist. Es bleibt noch zu viel Willkührliches in dieser neuen Welt von Poesie, die Dante's Geist um sich her erschaffen. Die christliche Wahrheit und Allegorie aus der Bibel und Legende, die Anklänge aus der alten Mythologie, die Naturlehre des Aristoteles und Astronomie des Mittelalters, und die kühne Fantasie der eignen Erdichtung, gehen nicht immer harmonisch in ein Ganzes zusammen, und lassen ein Gefühl von Zwiespalt zurück.

Lotario. Und wenn auch bis jetzt jede alte und moderne Form von einem eigentlichen Natur- und Schöpfungs- oder Weltallgedicht, Dante wie Empedokles, unvollkommen und eigentlich unerreicht geblieben wäre; so steht doch der Grundsatz fest, daß überhaupt jedes Werk der Poesie, eine neue Offenbarung der Natur sein soll. Nur dadurch, daß es Eines und Alles ist, eine kleine Welt, ein in sich geschloßnes, für sich bestehendes und klar umgränztes Ganzes, zugleich aber verwebt mit dem großen Ganzen des All oder der Natur, und den Keim derselben in sich tragend; wird ein Werk erst wahrhaft zum Werk. Diese Idee eines poetischen Werkes überhaupt, sollte uns erst ganz klar sein, ehe wir über die Möglichkeit oder die beste Form eines solchen philosophischen Naturgedichts weiter entscheiden können. Dem Geiste nach, obwohl an ein sinnliches Element gebunden und darin eingehüllt, sollte wohl diese Fülle und Tiefe der Fantasie in jedem wahren Dichterwerke vorhanden sein. Nur dadurch unter-

ſcheidet es ſich von dem, was bloß Studium genannt werden ſollte.

Antonio. Es iſt mir lieb, daß Sie ſelbſt auf einen andern, klarern Gegenſtand mit dieſer Kunſtfrage hinüberlenken, auf die ich gerne eingehe, weil ſie mir ſchon lange im Sinne liegt. Sie reden von Studien, und unterſcheiden, wie billig, Studien und Werke. Ich wollte nach dem von Ihnen gemachten Unterſchiede aber doch Studien nennen, die dann in Ihrem Sinne zugleich Werke ſind; indem ſie wohl jene Naturtiefe und Fülle der Fantaſie beſitzen.

Marcus. Unterſcheiden ſich nicht vielmehr Gedichte, die darauf berechnet ſind, nach außen zu wirken, wie z. B. vortreffliche Schauſpiele, ohne ſo ſymboliſch und allumfaſſend zu ſein, ſchon durch ihre objective Anlage und vollſtändige Entfaltung, von Studien, die zunächſt nur auf die innere Ausbildung des Künſtlers gehen, und ſein letztes Ziel, jene objective Wirkung nach außen, erſt vorbereiten?

Lothario. Sind es bloß gute Schauſpiele, ſo ſind es nur Mittel zum Zweck; es fehlt ihnen das Selbſtſtändige, Inſichvollendete, wofür ich nun eben kein andres Wort finde als das von Werken, und es darum gern für dieſen Gebrauch behalten möchte. Das Drama iſt im Vergleich mit dem, was Ludovico im Sinne hat, nur eine angewandte Poeſie. Doch kann, was in meinem Sinne ein Werk heißt, in einem einzelnen Fall ſehr wohl auch objectiv und dramatiſch in Ihrem Sinne ſein.

Andrea. Auf dieſe Weiſe würde, unter den alten Gattungen, nur in der epiſchen ein Werk in Ihrem großen Sinne möglich ſein.

Lothario. Eine Bemerkung, die in ſofern richtig iſt, daß im Epiſchen das Eine Werk auch das einzige zu ſein pflegt. Die tragiſchen und komiſchen Werke der Alten hingegen, ſind nur Variationen, verſchiedene Ausdrücke, eines und desſelben Ideals. Für den organiſchen Gliederbau, und die Conſtruction der Darſtellung und poetiſchen Anordnung bleiben ſie die höchſten Urbilder und ſind, wenn ich ſo ſagen darf, die Werke unter den Werken.

Antonio. Was ich zum Gaſtmahl beitragen kann, iſt

etwas leichtere Speiſe. Amalia hat mir ſchon verziehen und zugleich erlaubt, daß ich meine beſondern Belehrungen an ſie, allgemein machen darf.

Brief über den Roman.

Ich muß, was ich geſtern zu Ihrer Vertheidigung zu ſagen ſchien, zurücknehmen, liebe Freundin! und Ihnen ſo gut als völlig Unrecht geben. Sie ſelbſt gaben es ſich am Ende des Streites darin, daß Sie ſich ſo tief eingelaſſen, weil es gegen die weibliche Würde ſei, aus dem angebornen Element von heiterm Scherz und ewiger Poeſie zu dem gründlichen oder ſchwerfälligen Ernſt der Männer ſich, wie Sie es richtig nannten, herabzuſtimmen. Ich ſtimme Ihnen gegen ſich ſelbſt bei, daß Sie Unrecht haben. Ja ich behaupte noch außerdem, daß es nicht genug ſei, dieſes Unrecht anzuerkennen; man muß es auch büßen, und die wie mir's ſcheint, ganz zweckmäßige Buße dafür, daß Sie ſich mit der Kritik gemein gemacht haben, ſoll nun ſein, daß Sie ſich die Geduld abnöthigen, dieſe kritiſche Epiſtel über den Gegenſtand des geſtrigen Geſprächs zu leſen.

Ich hätte es gleich geſtern ſagen können, was ich ſagen will; oder vielmehr ich konnte es nicht, meiner Stimmung und der Umſtände wegen. Mit welchem Gegner hatten Sie zu thun, Amalia? Freilich verſteht er das, wovon die Rede war, recht ſehr wohl und wie ſich's für einen tüchtigen Virtuoſen in der Dichtkunſt nicht anders gebührt. Er würde alſo darüber ſprechen können ſo gut wie irgend einer, wenn er nur überhaupt ſprechen könnte. Dieſes haben ihm die Götter verſagt. Er iſt, wie ich ſchon ſagte, ein Virtuoſe und damit gut, die Grazien ſind leider ausgeblieben. Da er nun ſo gar nicht ahnen konnte, was Sie im innerſten Sinne meinten, und das äußerliche Recht ſo ganz auf ſeiner Seite war, ſo hatte ich nichts Angelegeneres, als mit ganzer Stärke für Sie zu ſtreiten, damit nur das geſellige Gleichgewicht *nicht* völlig zerſtört würde. Und überdem iſt es mir natürlicher,

wenn es ja sein muß, schriftliche Belehrungen zu geben, als mündliche, die nach meinem Gefühl die Schönheit des Gesprächs entweihen.

Das unsrige fing damit an, daß Sie behaupteten, Friedrich Richters Romane seien keine Romane, sondern ein buntes Allerlei von kränklichem Witz. Die wenige Geschichte sei zu schlecht dargestellt um für Geschichte zu gelten, man müsse sie nur errathen. Wenn man aber auch alle zusammennehmen und sie rein erzählen wolle, würde das doch höchstens Bekenntnisse geben. Die Individualität des Menschen sei viel zu sichtbar, und noch dazu eine solche!

Das letzte übergehe ich, weil es doch wieder nur Sache der Individualität ist. Das bunte Allerlei von kränklichem Witz gebe ich zu, aber ich nehme es in Schutz und behaupte dreist, daß solche Grottesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind.

Lassen Sie mich bei dieser Gelegenheit ausschütten, was ich lange auf dem Herzen habe!

Mit Erstaunen und mit innerm Grimm habe ich oft den Diener diese Bücherhaufen zu Ihnen hereintragen sehen. Wie mögen Sie nur mit Ihren Händen die schmutzigen Bände berühren? Und wie können Sie diesen verworrnen, ungebildeten Redensarten den Eingang durch Ihr Auge in das Heiligthum der Seele verstatten? Stundenlang Ihre Fantasie an Menschen hingeben, mit denen von Angesicht zu Angesicht nur wenige Worte zu wechseln, Sie sich schämen würden? Es frommt wahrlich zu nichts, als nur die Zeit zu tödten und die Imagination zu verderben. Fast alle schlechten Bücher haben Sie gelesen, von Fielding bis zu Lafontaine. Fragen Sie sich selbst, was Sie davon gehabt haben. Ihr Gedächtniß selbst verschmäht das unedle Zeug, was eine fatale Jugendgewohnheit Ihnen zum Bedürfniß macht, und was so emsig herbeigeschafft werden muß, wird sogleich rein vergessen.

Dagegen erinnern Sie sich noch vielleicht, daß es eine Zeit gab, wo Sie den Sterne liebten, sich oft ergetzten, seine Manier anzunehmen, halb nachzuahmen, halb zu verspotten. Ich habe noch einige scherzhafte Briefchen der Art von Ihnen, die ich sorg-

sam bewahren werde. Sterne's Humor hatte Ihnen also doch einen bestimmten Eindruck gegeben; wenn gleich eben keine idealisch schöne, so war es doch eine Form, eine geistreiche Form, die Ihre Fantasie dadurch gewann, und ein Eindruck, der uns so bestimmt bleibt, den wir so zu Scherz und Ernst gebrauchen und gestalten können, ist nicht verloren. Und sollte nicht alles einen gründlichen Werth haben, was das Spiel unsrer innern Bildung auf irgend eine Weise reizt oder nährt?

Sie fühlen es selbst, daß Ihr Ergetzen an Sterne's Humor rein war, und von ganz andrer Natur, als die Spannung der Neugier, die uns oft ein durchaus schlechtes Buch in demselben Augenblick, wo wir es so finden, abnöthigen kann. Fragen Sie sich nun selbst, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bei Betrachtung der witzigen Spielgemählde empfanden, die man Arabesken nennt. Auf den Fall, daß Sie sich selbst nicht von allem Antheil an Sterne's Empfindsamkeit frei sprechen können, schicke ich Ihnen hier ein Buch, von dem ich Ihnen aber, damit Sie gegen Fremde vorsichtig sind, voraussagen muß, daß es das Unglück oder das Glück hat, ein wenig verschrien zu sein. Es ist Diderot's Fatalist. Ich denke, es wird Ihnen gefallen, und Sie werden die Fülle des Witzes hier ganz rein finden von sentimentalen Beimischungen. Es ist mit Verstand angelegt, und mit sichrer Hand ausgeführt; ich darf es ohne Uebertreibung ein Kunstwerk nennen. Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur eine Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Aeußerungsart der Poesie.

Ich denke mir die Sache so. Die Poesie ist so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigen Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst. Wie wir nun fast bei jedem Volk Lieder, Geschichten im Umlauf, irgend eine Art wenn gleich rohe Schauspiele im Gebrauch finden; so haben selbst in unserm fantasielosen Zeitalter, in den eigentlichen Ständen der Prosa, ich meine die sogenannten Gelehrten und gebildeten Leute, einige Einzelne eine seltne Originalität der Anschauung in sich

gespürt und geäußert, obgleich sie darum von der eigentlichen Kunst noch sehr entfernt waren. Der Humor eines Swift, eines Sterne, meine ich, sei die Naturpoesie der höhern Stände unsers Zeitalters.

Ich bin weit entfernt, sie neben jene Großen zu stellen; aber Sie werden mir zugeben, daß wer für diese, für den Diderot Sinn hat, schon besser auf dem Wege ist, den genialischen Witz, die Fantasie eines Ariost, Cervantes, Shakespeare verstehen zu lernen, als ein andrer, der auch noch nicht einmahl bis dahin sich erhoben hat. Wir dürfen nun einmahl die Forderungen in diesem Stück an die Menschen der jetzigen Zeit nicht zu hoch spannen, und was in so kränklichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann selbst natürlicherweise nicht anders als kränklich sein. Dieß halte ich aber, so lange die Arabeske kein Kunstwerk, sondern nur ein Naturprodukt ist, eher für einen Vorzug, und stelle Richtern also auch darum über Sterne, weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastisch seltsamer ist. Lesen Sie nur überhaupt den Sterne einmahl wieder. Es ist lange her, daß Sie ihn nicht gelesen haben, und ich denke, er wird Ihnen etwas anders vorkommen, wie damahls. Vergleichen Sie dann immer unsern Deutschen mit ihm. Er hat wirklich mehr Witz, wenigstens für den, der ihn witzig nimmt; denn er selbst könnte sich darin leicht Unrecht thun. Und durch diesen Vorzug erhebt sich selbst seine sentimentale Seite in der Erscheinung über die Sphäre der engländischen Empfindsamkeit.

Wir haben noch einen äußern Grund, diesen Sinn für das Grotteske in uns zu bilden, und uns in dieser Stimmung zu erhalten. Es ist unmöglich, in diesem Zeitalter der Bücher nicht auch viele, sehr viele schlechte Bücher durchblättern, ja sogar lesen zu müssen. Einige unter diesen sind, darauf darf man mit einiger Zuversicht rechnen, glücklicherweise immer von der albernen Art; und da kommt es wirklich nur auf uns an, sie unterhaltend zu finden, indem wir sie nähmlich als witzige Naturprodukte betrachten. Laputa ist nirgends oder überall, liebe Freundin; es kommt nur auf einen Akt unsrer Willkühr und unsrer Fantasie an, so sind wir mitten darin. Wenn die Dummheit eine gewisse Höhe erreicht, zu

der wir sie jetzt, wo sich alles schärfer sondert, meistens gelangen sehen, so gleicht sie auch in der äußern Erscheinung der Narrheit. Und eine angenehme Narrheit, werden Sie mir zugeben, ist das unterhaltendste, was der Mensch imaginiren kann, und das eigentliche letzte Princip alles Ergetzlichen. In dieser Stimmung kann ich oft ganz allein für mich über Bücher, die keineswegs dazu bestimmt scheinen, in ein Gelächter verfallen, was kaum wieder aufhören will. Und es ist billig, daß die Natur mir diesen Ersatz giebt, da ich über so manches, was jetzt Witz und Satyre heißt, durchaus nicht mitlachen kann. Dagegen werden mir nun manche literarische Zeitungen z. B. zu Farcen, wo der Unverstand im leeren Raume der nicht vorhandnen Kunst und Wissenschaft seine verkehrten Turniere mit dem eignen Schatten hält, oder auch der Blinde den Lahmen in die Grube führt; um uns so die Volkskomödie, die wir sonst als Nation in Deutschland entbehren, wenigstens in den Gesindestuben der gelehrten Republik wiederzugeben.

Dieses ist im Ganzen für Sie schon ein zu gelehrter Genuß. Wollen Sie aber, was Sie leider nicht mehr lassen können, in einem neuen Sinn thun, so will ich nicht mehr über den Bedienten schelten, wenn er die Haufen aus der Leihbibliothek bringt. Ja ich erbiethe mich selbst für dieses Bedürfniß Ihr Geschäftsträger zu sein, und verspreche Ihnen eine Unzahl der schönsten Komödien aus allen Fächern der Literatur zu senden.

Ich nehme den Faden wieder auf; denn ich bin gesonnen, Ihnen nichts zu schenken, sondern Ihren Behauptungen Schritt vor Schritt zu folgen.

Sie tadelten Jean Paul auch, mit einer fast wegwerfenden Art, daß er sentimental sei.

Wollten die Götter, er wäre es in dem Sinne, wie ich das Wort nehme, und es seinem Ursprunge und seiner Natur nach glaube nehmen zu müssen. Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen d. h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt.

Vergessen Sie auf einen Augenblick die gewöhnliche übel berüchtigte Bedeutung des Sentimentalen, wo man fast alles unter

dieſer Benennung verſteht, was auf eine platte Weiſe rührend und thränenreich iſt, und voll von jenen familiären Edelmuthsgefühlen, in deren Bewußtſein Menſchen ohne Charakter ſich ſo unausſprechlich glücklich und groß fühlen.

Denken Sie dabei lieber an Petrarca oder an Taſſo, deſſen Gedicht gegen das mehr fantaſtiſche Romanzo des Arioſt, wohl das ſentimentale heißen könnte; und ich erinnre mich nicht eines Beiſpiels, wo der Gegenſatz ſo klar und das Uebergewicht ſo entſchieden wäre wie hier.

Taſſo iſt mehr muſikaliſch und das Pittoreske im Arioſt iſt gewiß nicht das ſchlechteſte. Die Mahlerei iſt nicht mehr ſo fantaſtiſch, wie ſie es bei vielen Meiſtern der venetianiſchen Schule, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, auch im Corregio und vielleicht nicht bloß in den Arabesken des Raphael, ehedem in ihrer großen Zeit war. Die neuere Muſik hingegen iſt, was die in ihr herrſchende Kraft des Menſchen betrifft, ihrem Charakter im Ganzen ſo treu geblieben, daß ich's ohne Scheu wagen möchte, ſie eine ſentimentale Kunſt zu nennen.

Was iſt denn nun dieſes Sentimentale? Das was uns anſpricht, wo das Gefühl herrſcht, und zwar nicht ein ſinnliches, ſondern das geiſtige. Die Quelle und Seele aller dieſer Regungen iſt die Liebe und der Geiſt der Liebe muß in der romantiſchen Dichtkunſt überall unſichtbar ſichtbar ſchweben; das ſoll jene Definition ſagen. Die galanten Leidenſchaften und edlen Paſſionen, denen man in den Dichtungen der Modernen, wie Diderot im Fataliſten ſo luſtig klagt, von dem Epigramm bis zur Tragödie nirgends entgehen kann, ſind dabei grade das wenigſte, oder vielmehr ſie ſind nicht einmahl der äußre Buchſtabe jenes Geiſtes, nach Gelegenheit auch wohl gar nichts oder etwas ſehr unliebliches und liebloſes. Nein, es iſt der himmliſche Hauch, der uns in den Tönen der Muſik berührt. Er läßt ſich nicht gewaltſam faſſen und mechaniſch greifen, aber er läßt ſich freundlich locken von ſterblicher Schönheit und in ſie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poeſie können von ſeiner Kraft durchdrungen und beſeelt werden. Aber in dem Gedicht, wo er nicht überall iſt, oder überall ſein könnte, iſt er gewiß gar nicht. Er iſt ein unendliches Weſen und mit nichten haftet und klebt

sein-Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen; für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur.

Nur die Fantasie kann das Räthsel dieser Liebe fassen, und als Räthsel darstellen; und dieses Räthselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung. Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das rein Geistige kann sich in der Sphäre der Natur nur indirect mittheilen und äußern. Daher bleibt von dem, was ursprünglich Fantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück, was wir Witz nennen.

Noch eines liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigenthümliche der Tendenz der romantischen Dichtkunst im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied. Die alte Poesie schließt sich durchgängig an die Mythologie an, und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie sogar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, ward bestraft. Die romantische Dichtkunst hingegen ruht ganz auf historischem Grunde, weit mehr als man es weiß und glaubt. Das erste beste Schauspiel, das Sie sehen, irgend eine Erzählung, die Sie lesen; wenn eine geistreiche Intrigue darin ist, können Sie fast mit Gewißheit darauf rechnen, daß wahre Geschichte zum Grunde liegt, wenn gleich vielfach umgebildet. Boccaz ist fast durchaus wahre Geschichte, eben so andre Quellen, aus denen alle romantische Erfindung hergeleitet ist.

Ich habe ein bestimmtes Merkmahl des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt. Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte. Ich denke, es ist etwa eben so verschieden, wie die Gemählde des Raphael und

Correio von den Kupferſtichen, die jetzt Mode ſind. Wollen Sie ſich den Unterſchied völlig klar machen, ſo leſen Sie gefälligſt etwa die Emilia Galotti, die ſo unausſprechlich modern und doch im geringſten nicht romantiſch iſt, und erinnern ſich dann an Shakeſpeare, in den ich das eigentliche Centrum, den Kern der romantiſchen Fantaſie ſetzen möchte. Da ſuche und finde ich das Romantiſche, bei den ältern Modernen, bei Shakeſpeare, Cervantes, in der italieniſchen Poeſie, in einem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Mährchen, aus welchem die Sache und das Wort ſelbſt herſtammt. Dieſes iſt bis jetzt das einzige, was einen Gegenſatz zu den claſſiſchen Dichtungen des Alterthums abgeben kann; nur dieſe ewig friſchen Blüthen der Fantaſie ſind würdig, die alten Götterbilder zu umkränzen. Und gewiß iſt es, daß alles vorzüglichſte der modernen Dichtkunſt dem Geiſt und ſelbſt der Art nach dahinneigt; es müßte denn eine Rückkehr zum Antiken ſein ſollen. Wie unſre Poeſie mit dem Roman, ſo fing die der Griechen mit dem Epos an und löſte ſich wieder darin auf.

Nur mit dem Unterſchiede, daß das Romantiſche nicht ſowohl eine Gattung iſt als ein Element der Poeſie, das mehr oder minder herrſchen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf. Es muß Ihnen nach meiner Anſicht einleuchtend ſein, daß und warum ich fordre, alle Poeſie ſolle romantiſch ſein; den Roman aber, in ſo ferne er eine beſondre Gattung ſein will, verabſcheue und verwerfe.

Sie verlangten geſtern, da der Streit eben am lebhafteſten wurde, eine Definition, was ein Roman ſei; mit einer Art, als wüßten Sie ſchon, Sie würden keine befriedigende Antwort bekommen. Ich halte dieſes Problem eben nicht für unauflöslich. Ein Roman iſt ein romantiſches Buch. Sie werden das für eine nichtsſagende Tautologie ausgeben. Aber ich will Sie zuerſt nur darauf aufmerkſam machen, daß man ſich bei einem Buche ſchon ein Werk, ein für ſich beſtehendes Ganze denkt. Alsdann liegt ein ſehr wichtiger Gegenſatz gegen das Schauſpiel darin, welches beſtimmt iſt angeſchaut zu werden; der Roman hingegen war es von den älteſten Zeiten für die Lektüre, und daraus laſſen ſich faſt alle Verſchiedenheiten in der Manier der Darſtellung beider

Formen herleiten. Das Schauspiel soll auch romantisch sein, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ist es nur unter gewissen Einschränkungen, oder um es bestimmter zu sagen, das neure Drama ist ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegentheil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Composition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Centralpunkt wird.

Dieß abgerechnet, findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman Statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist. Sie behaupteten zwar, der Roman habe am meisten Verwandtschaft mit der erzählenden ja mit der epischen Gattung. Dagegen erinnre ich nun erstlich, daß ein Lied eben so gut romantisch sein kann als eine Geschichte. Ja, ich kann mir einen eigentlichen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern. Giebt es einen Roman, in welchem dieses nicht Statt findet und nicht Statt finden kann, so liegt es nur in der individuellen Beschaffenheit des Werks, nicht im Charakter der Gattung; sondern es ist schon eine Ausnahme von diesem. Doch das ist nur vorläufig. Mein eigentlicher Einwurf ist folgender. Es ist dem epischen Styl nichts entgegengesetzter, als wenn die Einflüsse der eignen Stimmung im geringsten sichtbar werden; geschweige denn, daß er sich seinem Humor so überlassen, so mit ihm spielen dürfte, wie es in den vortrefflichsten Romanen geschieht.

Nachher vergaßen Sie Ihren Satz wieder oder gaben ihn auf und wollten behaupten: alle diese Eintheilungen führten zu nichts, es gebe nur eine Poesie, und es komme nur darauf an, ob etwas schön sei; nach der Rubrik könne nur ein Pedant fragen. Sie wissen, was ich von den Classificationen, die so im Umlauf sind,

halte. Aber doch sehe ich ein, daß es für jeden Künstler auch in der Poesie durchaus nothwendig ist, sich selbst auf einen durchaus bestimmten Zweck zu beschränken; und in der historischen Nachforschung komme ich auf mehrere ursprüngliche Formen, die sich nicht mehr in einander auflösen lassen. So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Mährchen, z. B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als daß ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möchte, indem er sie auf ihren ursprünglichen Charakter zurückführte.

Wenn solche Beispiele ans Licht träten, dann würde ich Muth bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre; eine geistig klare und deutlich wissende Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heiterm, ganzem Gemüth, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Grundton der Fantasie auch in Form und Weise der Fantasie wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmahl verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der ehrwürdige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura in himmlischer Anmuth vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; und dann auch Sancho vielleicht von neuem mit dem Don Quixote scherzen.

Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen, seien, behauptete ich im Eingang meines Briefes, die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters.

Daß ich auch die Bekenntnisse dazu rechne, wird Ihnen nicht mehr befremdend sein, wenn Sie zugegeben haben, daß wahre Geschichte das Fundament aller romantischen Dichtung sei; und Sie werden sich, wenn Sie darüber nachdenken wollen, leicht erinnern und überzeugen, daß das Beste in den besten Romanen nichts andres ist, als ein mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntniß des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigenthümlichkeit.

Alle sogenannten Romane, auf die meine Idee von romantischer Form freilich gar nicht anwendbar ist, schätze ich dennoch

ganz genau nach der Masse von eigner Anschauung und dargestelltem Leben, die sie enthalten; und in dieser Hinsicht mögen denn selbst die Nachfolger des Richardson, so sehr sie auf der falschen Bahn wandeln, willkommen sein. Wir lernen aus einer Cecilia Beverley wenigstens, wie man zu der Zeit, da das eben Mode war, in London Langeweile hatte, auch wie eine britische Dame vor lauter Zartgefühl endlich zu Boden stürzt und sich blutrünstig fällt; das Fluchen, die Squire's und dergleichen sind im Fielding wie aus dem Leben gestohlen, und der Wakefield giebt uns einen tiefen Blick in die Weltansicht eines Landpredigers; ja dieser Roman wäre vielleicht, wenn Olivia ihre verlorne Unschuld am Ende wieder fände, der beste unter allen Engländischen Romanen.

Aber wie sparsam und tropfenweise wird einem in allen diesen Büchern das wenige Reelle zugezählt! Und welche Reisebeschreibung, welche Briefsammlung, welche Selbstgeschichte wäre nicht für den, der sie in einem romantischen Sinne liest, ein bessrer Roman als der beste von jenen?

Besonders die Bekenntnisse gerathen meistens auf dem Wege des Naiven von selbst in die Arabeske, wozu sich jene Romane höchstens am Schluß erheben, wenn die bankerotten Kaufleute wieder Geld und Credit, alle armen Schlucker zu essen bekommen, die liebenswürdigen Spitzbuben ehrlich und die gefallnen Mädchen wieder tugendhaft werden.

Die Confessions von Rousseau sind in meinen Augen ein höchst vortrefflicher Roman; die Heloise in Hinsicht der Kunst nur ein sehr mittelmäßiger.

Ich schicke Ihnen hier die Selbstgeschichte eines berühmten Mannes, die Sie, so viel ich weiß, noch nicht kennen: die Memoirs von Gibbon. Es ist ein unendlich gebildetes und ein unendlich drolliges Buch. Es wird Ihnen auf halbem Wege entgegenkommen, und wirklich ist der komische Roman, der darin liegt, fast ganz fertig. Sie werden den Engländer, den Gentleman, den Virtuosen im Styl, den Gelehrten, den Hagestolzen, den Elegant vom guten Ton, in seiner ganzen zierlichen Lächerlichkeit durch die Würde dieser abgemeßnen historischen Perioden so klar vor Augen sehen, wie sie nur immer wünschen können. Gewiß man kann viel

ſchlechte Bücher und viele unbedeutende Menſchen durchſehen, ehe man ſo viel Lachſtoff auf einem Haufen beiſammen findet.

Nachdem Antonio dieſe Epiſtel vorgeleſen hatte, fing Camilla an die Güte und Nachſicht der Frauen zu rühmen, daß Amalia ein ſolches Maaß von Belehrung anzunehmen, nicht für zu gering geachtet; und überhaupt wären ſie ein Muſter von Beſcheidenheit, indem ſie bei dem Ernſt der Männer immer geduldig, und was noch mehr ſagen wolle, ernſthaft blieben, ja ſogar einen gewiſſen Glauben an ihr Kunſtweſen hätten. — Wenn Sie unter der Beſcheidenheit dieſen Glauben verſtehen, ſetzte Lothario hinzu, dieſe Vorausſetzung einer Vortrefflichkeit, die wir noch nicht ſelbſt beſitzen, deren Daſein und Würde wir aber zu vermuthen anfangen; ſo dürfte ſie wohl die ſicherſte Grundlage aller edlen Bildung für vorzügliche Frauen ſein. — Camilla fragte, ob es für die Männer etwa der Stolz und die Selbſtzufriedenheit ſei; indem ſich jeder meiſtens um ſo mehr für einzig hielte, je unfähiger er ſei zu verſtehen, was der andre wolle. — Antonio unterbrach ſie mit der Bemerkung, er hoffe zum Beſten der Menſchheit, jener Glaube ſei nicht ſo nothwendig als Lothario meine; denn er ſei wohl ſehr ſelten. Meiſtens halten die Frauen, ſagte er, ſo viel ich habe bemerken können, die Kunſt, das Alterthum, die Philoſophie und dergleichen für eine bloße Ueberlieferung, die einer dem andern nachſpricht, mit einem Worte, für grundloſe Vorurtheile, welche ſich die Männer unter einander weiß machen, und gegenſeitig einbilden, um ſich die Zeit zu vertreiben. — So lange es, wie mehrentheils geſchieht, nur ein leeres abſtractes Reden über alle dieſe Dinge iſt, erwiederte Lothario, oder wenigſtens bei der bloßen Idee bleibt, ohne wirklich in's Leben einzugreifen; iſt das eben nicht zu verwundern, noch auch den Frauen ſehr zu verargen. Denn nur was die Seele berührt, vermag das Mitgefühl zu ergreifen, und einen lebendigen Glauben hervorzurufen. —

Marcus kündigte einige Bemerkungen über Goethe an. Alſo ſchon wieder die Charakteriſtik eines lebenden Dichters? fragte

Antonio. Sie werden die Antwort auf Ihren Tadel in dem Aufsatze selbst finden, erwiederte Marcus, und fing an zu lesen.

Versuch über den verschiedenen Styl in Goethe's früheren und späteren Werken.

Goethe's poetische Vielseitigkeit ist mir oft von neuem einleuchtend geworden, wenn ich die mannichfaltige Art bemerkte, wie seine Werke auf Dichter und Freunde der Dichtkunst wirken. Der eine strebt dem Idealischen der Iphigenia oder des Tasso nach, der andre macht sich die leichte und doch einzige Manier der kunstlosen Lieder und reizenden kleinen Dramas und Singspiele zu eigen; dieser ergetzt sich an der schönen und naiven Form des Hermann, jener wird hingerissen von der tiefen Begeisterung des Faust. Für denjenigen, welcher auf den Geist des Dichters im Allgemeinen sieht, bleibt der Meister der faßlichste Inbegriff, um den ganzen Umfang seiner Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaaßen zu überschauen.

Der Dichter mag seinem eigenthümlichen Sinne folgen, und selbst für den Liebhaber kann das eine Zeitlang hingehen; der Kenner aber, und wer zur Erkenntniß gelangen will, muß das Bestreben fühlen, den Dichter selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dieß möglich ist, zu ergründen. Es kann dieses freilich nur ein Versuch bleiben, weil in der Kunstgeschichte nur eine Masse die andere mehr erklärt und aufhellt. Es ist nicht möglich, einen Theil für sich zu verstehen; d. h. es ist unverständig, ihn nur im Einzelnen betrachten zu wollen. Das ganze aber ist noch nicht abgeschlossen; und also bleibt alle Kenntniß dieser Art, nur Annäherung und Stückwerk. Aber ganz aufgeben dürfen und können wir das Bestreben nach ihr dennoch nicht, wenn diese Annäherung, dieses Stückwerk ein wesentlicher Bestandtheil zur Ausbildung des Künstlers ist.

Es muß diese nothwendige Unvollständigkeit um so mehr eintreten bei der Betrachtung eines Dichters, dessen Laufbahn noch *nicht* geendigt ist. Doch ist das keineswegs ein Grund gegen das

ganze Unternehmen. Wir sollen auch den mitlebenden Künstler als Künstler zu verstehen streben, und dieß kann nur auf jene Weise geschehen; und wenn wir es wollen, so müssen wir ihn eben so beurtheilen, als ob er ein Alter wäre; ja er muß es für uns im Augenblick der Beurtheilung gewissermaaßen werden. Unwürdig aber wäre es, den Ertrag unsers aufmerksamen Forschens etwa deswegen nicht mittheilen zu wollen, weil wir wissen, daß der Unverstand des großen Haufens diese Mittheilung nach seiner alten Art auf mannichfache Weise mißdeuten wird. Wir sollen vielmehr voraussetzen, daß es mehrere Einzelne giebt, die mit dem gleichen Ernst wie wir nach gründlicher Erkenntniß dessen streben, von dem sie wissen, daß es das rechte sei.

Zuerst bringt sich uns die Bemerkung auf, daß man nicht leicht einen andern Autor finden wird, dessen früheste und spätere Werke so auffallend verschieden wären, wie es hier der Fall ist. Es ist der ganze Ungestüm der jugendlichen Begeisterung und die Reife der vollendeten Ausbildung im schärfsten Gegensatze. Diese Verschiedenheit zeigt sich aber nicht blos in den Ansichten und Gesinnungen, sondern auch in der Art der Darstellung und in den Formen, und hat durch diesen künstlerischen Charakter eine Aehnlichkeit theils mit dem, was man in der Mahlerei unter den verschiedenen Manieren eines Meisters versteht, theils mit den Stufengang der durch Umbildungen und Verwandlungen fortschreitenden Entwicklung, welchen wir in der Geschichte der alten Kunst und Poesie wahrnehmen.

Wer mit den Werken des Dichters einigermaaßen vertraut ist, und sie mit Aufmerksamkeit auf jene beiden auffallenden Extreme überdenkt, wird leicht noch eine mittlere Periode zwischen jenen beiden bemerken können. Statt diese drei Epochen im allgemeinen zu charakterisiren, welches doch nur ein unbestimmtes Bild geben würde, will ich lieber die Werke nennen, welche mir nach reiflichem Ueberlegen diejenigen zu sein scheinen, deren jedes den Charakter seiner Periode am besten repräsentirt.

Für die erste Periode nenne ich den Götz von Berlichingen; Tasso ist es für die zweite, und für die dritte Hermann und Dorothea. Alle drei Werke im vollsten Sinne des Wortes, mehr

und mit einem höhern Maaß von objectiver Ausführung und Vollendung als viele andere aus derselben Epoche.

Ich werde diese drei Perioden nur mit Rücksicht auf den verschiedenen Styl des Künstlers kurz durchgehen, und einige Erläuterungen aus den übrigen Werken für denselben Zweck hinzufügen.

Im Werther verkündigt die reine Absonderung von allem Zufälligen in der Darstellung, die gerade und sicher auf ihr Ziel und auf das Wesentliche geht, den künftigen Künstler. Er hat bewundernswürdige Einzelnheiten; aber das Ganze steht noch tief unter der Kraft, mit der im Götz die wackern Ritter der altdeutschen Zeit uns vor Augen gerückt sind, und mit der auch die Formlosigkeit, die denn doch zum Theil eben dadurch wieder Form wird, bis zum Uebermuth durchgesetzt ist. Dadurch bekommt selbst das Manierirte in der Darstellung einen gewissen Reiz, und das Ganze ist ungleich weniger veraltet als der Werther. Doch eines ist ewig jung auch in diesem, und ragt einzeln aus seiner Umgebung hervor. Dieses ist die große Ansicht der Natur, nicht blos in den ruhigen, sondern auch in den leidenschaftlichen Stellen. Es sind Andeutungen auf den Faust, und es hätte möglich sein müssen, aus diesen Ergießungen des Dichters selbst das ernste Streben des künftigen Naturforschers vorauszusagen.

Es war nicht meine Absicht, alle Produkte des Dichters zu classificiren, sondern nur die bedeutendsten Momente im Stufengange seiner Kunst anzugeben. Ich überlasse es daher eines jeden eignem Urtheil, ob man etwa den Faust wegen der altdeutschen Form, welche der naiven Kraft und dem nachdrücklichen Witz einer männlichen Poesie so günstig ist, wegen des Hanges zum Tragischen, und wegen andrer Spuren und Verwandtschaften zu jener ersten Manier zählen soll. Gewiß aber ist es, daß dieses große Bruchstück nicht bloß, wie die benannten drei Werke, den Charakter einer Stufe darstellt, sondern den ganzen Geist des Dichters offenbart, wie seitdem nicht wieder; außer auf andre Weise im Meister, dessen Gegensatz in dieser Hinsicht der Faust ist, von dem hier nichts weiter gesagt werden kann, als daß er zu dem Größten gehört, was menschliche Dichterkraft je hervorgebracht.

An Clavigo und andern minder wichtigen Produkten der ersten Manier ist am merkwürdigsten, daß der Dichter so früh schon einem bestimmten Zwecke, einem einmahl gewählten Gegenstande zu gefallen, sich genau und eng zu beschränken wußte.

Die Iphigenia möchte ich als Uebergang von der ersten Manier zur zweiten aufstellen.

Das Charakteristische im Tasso ist der Geist der ruhigen Besonnenheit und der nachdenkenden Harmonie; nähmlich daß alles auf ein Ideal von harmonischem Dasein und übereinstimmender Bildung bezogen und selbst die Dissonanz in weichem Ton gehalten wird. Die tiefe Weichlichkeit einer durchaus musikalischen Natur ist noch nie im Modernen mit dieser sinnreichen Gründlichkeit dargestellt. Alles ist hier Antithese und Musik, und das zarteste Lächeln der feinsten Geselligkeit schwebt über dem stillen Gemählde, das sich am Anfange und Ende in seiner eignen Schönheit zu spiegeln scheint. Es mußten und sollten die Unarten einer verzärtelten Künstlerseele hier zum Vorschein kommen; aber sie zeigen sich im schönsten Blumenschmuck der Poesie beinah liebenswürdig. Das Ganze schwebt in der Atmosphäre künstlicher Verhältnisse und Mißverhältnisse der vornehmen Stände, und das Räthselhafte der Auflösung ist nur auf den Standpunkt berechnet, wo Verstand und Willkühr allein herrschen, und das Gefühl beinah schweigt.

In allen diesen Eigenschaften finde ich den Egmont jenem Werk ähnlich oder auf eine so symmetrische Art unähnlich, daß er auch dadurch ein Seitenstück desselben wird. Auch Egmonts sinnender und alles lebendig auffassender Geist ist ein heller Spiegel der ganzen ihn umgebenden Welt; die andern Personen hingegen sind nur ein Wiederschein dieses Lichts. Auch hier unterliegt eine schöne Natur der unwandelbaren Macht des kalten Verstandes. Nur ist der Verstand im Egmont mehr in's Gehäßige geschildert, die Persönlichkeit des Helden hingegen ist weit edler und liebenswürdiger als die des Tasso. Das Mißverhältniß liegt schon ursprünglich in diesem selbst, in seiner Empfindungsweise; die andern sind mit sich selbst Eins und werden nur durch den Fremdling aus höhern Sphären gestört. Im Egmont hingegen wird

alles, was Mißlaut ist, in die Nebenpersonen gelegt. Clärchens Schicksal zerreißt uns, und von Brakenburgs Jammer, dem matten Nachhall einer Dissonanz, möchte man sich beinahe wegwenden. Er geht wenigstens unter, Clärchen lebt fort in ihrem Egmont, die andern repräsentiren nur. Egmont allein lebt ein höheres Leben in sich selbst, und in seiner Seele ist alles harmonisch. Selbst der Schmerz verschmilzt in Musik, und die tragische Katastrophe hinterläßt einen milden Eindruck.

Aus den leichtesten, frischesten Blumengestalten hervor, athmet derselbe schöne Geist jener beiden Stücke in Claudine von Villabella. Durch die merkwürdigste Umbildung ist darin der sinnliche Reiz des Rugantino, in dem der Dichter schon früh das romantische Leben eines lustigen Vagabunden mit Liebe dargestellt hatte, in die geistreichste Anmuth verklärt, und aus der gröberen Atmosphäre in den reineren Aether der Poesie emporgehoben.

In diese Epoche fallen die meisten der Skizzen und Studien für die Bühne. Eine lehrreiche Folge von dramaturgischen Versuchen und bloß wie zum Versuch angestellten Experimenten, wo die Methode und die Maxime des künstlerischen Verfahrens oft wichtiger ist, als das einzelne Resultat. Auch der Egmont ist nach des Dichters Ideen von Shakespeare's römischen Stücken gebildet. Und selbst beim Tasso konnte er vielleicht zuerst an das einzige deutsche Drama gedacht haben, welches durchaus ein Werk des Verstandes ist, obgleich eben. nicht des dramatischen, an Lessings Nathan. Es wäre dieß nicht wunderbarer als daß Meisters Lehrjahre, in welchem Werke alle Künstler eine nicht leicht zu erschöpfende Quelle des künstlerischen Nachdenkens finden, in gewissem Sinne, der materiellen Entstehung nach, ein Studium nach Romanen ist, die wohl vor einer strengen Prüfung weder einzeln als Werke, noch zusammen als eine Gattung gelten dürften.

Dieß ist der Charakter der wahren Nachbildung, ohne die ein Werk kaum ein Kunstwerk sein kann! Das Vorbild ist dem Künstler nur Reiz und Mittel, den Gedanken von dem was er bilden will, individueller zu gestalten. So wie Goethe dichtet, das heißt nach Ideen dichten; in demselben Sinne, wie Plato fordert, daß man nach Ideen leben soll.

Auch der Triumph der Empfindsamkeit geht sehr weit ab vom Gozzi, und in Rücksicht der Ironie weit über ihn hinaus.

Auf die Frage, in welche Periode wir Meisters Lehrjahre stellen sollen, ist etwa Folgendes zu bemerken. Bei der künstlichen Geselligkeit, bei der Ausbildung des Verstandes, die in der zweiten Manier den Ton angiebt, fehlt es nicht an Reminiscenzen aus der ersten, und im Hintergrunde regt sich überall der classische Geist, welcher die dritte Periode bezeichnet.

Dieser classische Geist liegt nicht bloß im Aeußerlichen; denn wenn ich nicht irre, so ist sogar im Reineke Fuchs das Eigenthümliche des Tons, welchen der Künstler dem Ton der Alten nachgebildet hat, von demselben Geiste beseelt, wie die äußre Form der epischen Weise im vertraulichen Hexameter.

Metrum, Sprache, Form, Aehnlichkeit der Wendungen und Gleichheit der Ansichten, ferner das meistens südliche Colorit und Costüm, der ruhige weiche Ton, der antike Ausdruck, die besonnene, heitre, oder auch selbstgefällige Ironie, bilden die Elegien, Epigramme, Episteln, Idyllen zu einem Kreise, gleichsam zu einer Familie von Gedichten. Man würde wohl thun, sie als ein Ganzes und in gewissem Sinne wie ein Werk zu nehmen und zu betrachten.

Vieles von dem Zauber und Reiz dieser Gedichte liegt in der eigenthümlichen Charakterstimmung, die sich darin äußert und zur Mittheilung gleichsam gehen läßt. Sie wird durch die classische Sprache nur noch anziehender. Es ist eine gemüthliche, deutsche Sinnlichkeit ganz durchdrungen von der umgebenden Künstlerwelt und aufgelöst in die antike Schönheit derselben.

Wir betrachten nur den Charakter der einzelnen Perioden mit Hinsicht auf die ersten Forderungen der Kunst.

In den Erzeugnissen der ersten Manier ist das Subjective und das Objective durchaus vermischt; das erste aber überwiegend. In den Werken der zweiten Epoche ist die Ausführung im höchsten Grade objectiv. Aber das eigentlich Interessante derselben, der Geist der Harmonie und der Besonnenheit oder der Selbstbetrachtung, verräth seine Beziehung auf eine bestimmte Individualität. In der dritten Epoche ist beides rein geschieden, und Hermann und Doro-

thea durchaus objectiv. Durch das Wahre, Innige könnte es eine Rückkehr zur geistigen Jugend scheinen, eine Wiedervereinigung der letzten Stufe mit der Kraft und Wärme der ersten. Aber die Natürlichkeit ist hier nicht selbst eine natürliche Ergießung, sondern absichtlich volksgemäße Lebendigkeit für die Wirkung nach Außen. In diesem Gedichte zeigt sich auf andre Weise dieselbe idealische Haltung, welche andre nur allein in der Iphigenia finden wollen.

Es kann nicht meine Absicht sein, in einem Schema seines Stufenganges alle Werke des Künstlers zu ordnen. Um dieß durch ein Beispiel anschaulicher zu machen, erwähne ich nur, daß das Gedicht Prometheus und die Zueignung wohl würdig scheinen, neben den größten Werken desselben Meisters gestellt zu werden. In den vermischten Gedichten überhaupt liebt jeder leicht das Interessante. Aber für die erhabenen Gesinnungen, die hier ausgesprochen sind, lassen sich kaum glücklichere Formen wünschen, und der wahre Kenner müßte im Stande sein, allein aus einem solchen Stück die Höhe, auf der alle stehen, zu errathen.

Nur vom Meister muß ich noch einige Worte sagen. Drei Eigenschaften scheinen mir daran die auffallendsten und bemerkenswertheſten. Erstlich, daß die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedene Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist. Dann der antike Geist, den man bei näherer Bekanntschaft unter der modernen Hülle überall wiedererkennt. Diese glückliche Combination eröffnet eine ganz neue Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Verbindung des Classischen und des Romantischen. Das dritte ist, daß das Eine untheilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meine, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweimahl gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen ist es hervorgegangen und gebildet. Die erste Idee war blos die eines Künstlerromans; nun aber ward das Werk, überrascht von der alles umfassenden Tendenz seiner Gattung, plötzlich viel größer als seine erste Absicht, und es kam die Bildungslehre der Lebenskunst hinzu, und ward der Inhalt und Geist des Ganzen. Eine eben so auffallende Duplicität ist sicht-

bar in der beiden künſtlichſten und verſtandvollſten Kunſtwerken im ganzen Gebieth der romantiſchen Kunſt im Hamlet und im Don Quixote; denn auch dieſe beiden Werke ſind zwiefach gedichtet, und es iſt auf die erſte Grund-Idee, eine zweite Idee in das ſchon vollendete Gebilde von neuem hineingedichtet. Auch von Cervantes und Shakeſpeare kann man ſagen, daß jedes ihrer Werke ein neues Individuum iſt, und eine Gattung für ſich bildet; und in dieſer Hinſicht, ſo wie in der Höhe und Tiefe des künſtleriſchen Verſtandes ſind ſie die einzigen, mit denen Goethe's poetiſche Vielſeitigkeit eine Vergleichung zuläßt. Die Art, wie Shakeſpeare den Stoff umbildet, iſt dem Verfahren nicht unähnlich, wie Goethe das Ideal einer Form behandelt. Cervantes nahm auch einzelne Formen und beſtimmte Romanenwerke von ganz beſondrer Art zum Vorbilde. Nur iſt Goethe's Kunſt durchaus progreſſiv, und wenn auch ſonſt ihr Zeitalter jenen günſtiger, und es ihrer Größe nicht nachtheilig war, daß ſie von niemandem erkannt ward, und allein für ſich blieb; ſo iſt doch das jetzige Zeitalter für eine fortſchreitende Poeſie nicht ohne Mittel und Grundlagen.

Goethe hat ſich in ſeiner langen Laufbahn von ſolchen Ergießungen des erſten Feuers, wie ſie in einer theils noch rohen, theils ſchon verbildeten Zeit, überall von Proſa und von falſchen Tendenzen umgeben, nur immer möglich waren, zu einer Höhe der Kunſt heraufgearbeitet, welche zum erſten Mahl die ganze Poeſie der Alten und der Modernen umfaßt, und den Keim eines unbeſchränkten Fortſchreitens zur höchſten Stufe der Vollkommenheit enthält.

Der Geiſt, der jetzt rege iſt, muß auch dieſe Richtung nehmen, und ſo wird es, dürfen wir hoffen, nicht an Naturen fehlen, die fähig ſein werden zu dichten, nach Ideen zu dichten. Wenn ſie nach Goethe's Vorbilde in Verſuchen und Werken jeder Art unermüdet nach dem Höheren und Vollkommnen trachten; wenn ſie ſich das univerſelle Streben, die großen Kunſt- und Bildungs-Maximen dieſes Dichters zu eigen machen, die noch der mannichfaltigſten Anwendung fähig ſind; wenn ſie wie er, das Sichre des Verſtandes dem Schimmer des Geiſtreichen vorziehen;

so wird jener Keim nicht abermahls in kleinliche Zersplitterung verloren gehen, und Goethe nicht das Schicksal des Cervantes und des Shakespeare haben, sondern der Stifter und Begründer einer neuen Poesie sein können, für die Mitwelt und die Folgezeit, wie es Dante auf andre Weise im Mittelalter gewesen.

Antonio. In dieser letzten Zusammenstellung von Dante und Goethe haben Sie uns wohl nur die concentrirteste Zusammendrängung aller Kraft der Poesie, die aus dem ganzen geschichtlichen Umkreise derselben bekannt ist, mit der mannichfaltigsten Vertheilung und dem leichtesten Wechsel derselben, als gleiche Größen darstellen und anſinnen wollen. Wenn Sie in dieser Weise fortfahren, das posſtive und das negative Ende der gesammten Dichtkunst, wie es wohl in physikalischen Versuchen geschieht, in Berührung zu bringen; so wird es nicht an einer vortrefflichen Indifferenz fehlen, für Ihre sogenannte neue Schule; denn was andres als eine wunderlich gemischte Indifferenz von allen möglichen und unmöglichen Kunstversuchen kann wohl entstehen, wenn der einmahl allseitig erregte Bildungstrieb ohne Unterlaß nach allen Extremen, in leichter Poesie abwechselnd hinüberspielt?

Amalia. Lassen Sie uns endlich mit diesen ewigen Schülern, die einem wohl die Freude an jedem Meister verderben könnten. Bleiben wir lieber mit sinniger Liebe bei dem Vorbilde jenes reichen Kunstgeistes stehen, welches wir einmahl als das vorzüglichste erkannt haben.

Lotharis. Die Sorge für die zukünftige deutsche Poesie bleibe dem Apollo und allen Musen überlassen. Erfreulich aber und zugleich belehrend war es mir, jenen Gang der Entwicklung, der uns früher an den geschichtlichen Epochen der Dichtkunst im Großen dargestellt worden, nun auch in der mannichfach verschlungenen Laufbahn eines einzelnen reichbegabten Dichtergeistes nachgewiesen zu sehen.

Andrea. Mich freut es, daß in dem mitgetheilten Verſuch endlich das zur Sprache gekommen iſt, was mir gerade die höchſte aller Fragen über die Kunſt der Poeſie zu ſein ſcheint. Nähmlich die von der Vereinigung des Antiken und des Modernen; unter welchen Bedingungen ſie möglich, in wie fern ſie rathſam ſei. Wir ſollten vor allem verſuchen, dieſem Problem ganz auf den Grund zu kommen!

Ludovico. Ich würde gegen die Einſchränkungen proteſtiren, und für die unbedingte Vereinigung ſtimmen. Der Geiſt der Poeſie iſt nur einer und überall derſelbe.

Lotario. Allerdings der Geiſt! Es möchte ſich hier aber wohl die Eintheilung in Geiſt und Buchſtaben anwenden laſſen. Was Sie in Ihrer Rede über die Mythologie dargeſtellt oder doch angedeutet haben, iſt, wenn Sie wollen, der Geiſt, das innre Weſen, die belebende Seele der Poeſie. Und Sie werden gewiß nichts dagegen haben können, wenn ich Metrum und dergleichen, ja ſogar Charaktere, Handlung, und was dem anhängt, den ganzen Inhalt und Stoff, ſo wie auch die äußre Form, nur für den Buchſtaben halte. Im Geiſt mag Ihre unbedingte Verbindung des Antiken und Modernen Statt finden; und nur auf eine ſolche machte unſer Freund uns aufmerkſam. Nicht ſo im Buchſtaben der Poeſie. Der alte Rhythmus z. B. und die gereimten Sylbenmaaße bleiben ewig entgegengeſetzt. Ein drittes Mittleres zwiſchen beiden giebt es nicht; die Verſuche einer ſolchen Verſchmelzung würden nur auf Unförmlichkeiten führen. Es iſt auch eigentlich unnöthig, und ſoll es uns genügen, wenn wir in unſern deutſchen Naturformen alle weſentliche Bedürfniſſe, Richtungen und Verſchiedenheiten des metriſchen Ausdrucks der alten und neuen Poeſie, ſo viel als nöthig und möglich iſt, auf anderm und eigenem Wege erreichen mögen.

Andrea. Auch in andrer Beziehung findet ſich ein ſolcher unbedingter Gegenſatz. So habe ich oft wahrgenommen, daß die Behandlung der Charaktere und Leidenſchaften bei den Alten und den Modernen ſchlechthin verſchieden iſt. Bei jenen ſind ſie idealiſch gedacht, und plaſtiſch ausgeführt, wie die alten Götterbilder. Bei dieſen iſt der Charakter entweder wirklich geſchichtlich, oder doch ſo

conſtruirt, als ob er es wäre; die Ausführung hingegen iſt mehr mahleriſch individuell, nach Art der ſprechenden Aehnlichkeit im Porträt.

Antonio. So müſſen wir die Diction, die doch eigentlich wohl das Centrum alles Buchſtabens ſein ſollte, wunderlich genug zum Geiſt der Poeſie rechnen. Denn obwohl auch hier in den Extremen jener allgemeine Gegenſatz ſich offenbart, und im Ganzen der Charakter der alten ſinnlichen Sprache und unſrer abſtracten entſchieden entgegengeſetzt iſt; ſo finden ſich doch gar viele Uebergänge aus einem Gebiethe in das andre; und ich ſehe nicht ein, warum es deren nicht weit mehr geben könnte, wenn gleich keine völlige Vereinigung möglich wäre.

Ludovico. Und ich ſehe nicht ein, warum wir uns nur an das Wort, nur an den Buchſtaben des Buchſtabens halten, und ihm zu gefallen nicht anerkennen ſollten, daß die Sprache dem Geiſt der Poeſie näher ſteht, als andre Mittel derſelben. Die Sprache oder das Wort, welches urſprünglich gedacht, identiſch mit der ſymboliſchen Kraft, das erſte unmittelbare Werkzeug iſt, durch welches die Geiſter wirken und in magiſche Berührung treten.

Lotharis. Man wird beim Dante, bei Shakeſpeare und andern ſolchen Dichtern erſter Größe Stellen, Wendungen, einzelne Ausdrücke und ſonderbar verknüpfte Worte finden, welche an ſich betrachtet ſchon das ganze Gepräge der höchſten Einzigkeit an ſich tragen und gerade ſo geſagt und geſtellt, von keinem andern, wie wir es deutlich empfinden, herrühren könnten. Hier ſtehen nun offenbar Ausdruck und Sprache dem Geiſte des Urhebers näher, als andre Werkzeuge und Mittel der Poeſie es je ſein können.

Antonio. Ich habe nur das an dem Verſuch über Goethe auszuſetzen, daß die Urtheile darin etwas zu imperatoriſch ausgedrückt ſind. Es könnte doch ſein, daß in andern, uns noch entfernten Regionen der unermeßlichen Kunſtwelt, dieſe neue Kunſtſonne, welche Sie uns aufgeſtellt haben, von jenen fernen Planetenbewohnern, ganz anders angeſehen würde, und ihnen in einem andern minder ſtark glänzendem Lichte erſchiene.

Marcus. Ich bekenne gern, daß ich den Stufengang dieſes Meiſters in der Kunſt der Poeſie nur ſo dargeſtellt habe, wie er mir erſcheint. Nähmlich wie es mir vorkommt, nachdem ich

auf's sorgfältigste geforscht habe, mit Hinsicht auf jene Maximen der Kunst und der Bildung, über die wir im Ganzen einig sind.

Antonio. Diese Einigkeit mag wohl nur sehr relativ sein.

Marcus. Es sei damit wie es wolle. Ein wahres Kunsturtheil, werden Sie mir eingestehen, eine ausgebildete, durchaus fertige Ansicht eines Werkes ist immer eine kritische Thatsache wenn ich so sagen darf. Aber auch nur eine Thatsache, und eben darum ist es eine leere vergebliche Arbeit, es motiviren zu wollen; es müßte denn das Motiv selbst ein neues Factum oder eine nähere Bestimmung des ersten enthalten. Oder es geschieht dieses bloß für die Wirkung nach Außen, wo eben nichts übrig bleibt, als zu zeigen, daß wir die Wissenschaft besitzen, ohne welche das Kunsturtheil nicht möglich wäre, die es aber so wenig schon selbst ist, daß wir sie nur gar zu oft mit dem absoluten Gegentheil aller Kunst und alles Urtheils auf's vortrefflichste zusammen bestehen sehen. Unter Freunden bleibt die Probezeigung der Geschicklichkeit besser weg, und es kann doch am Ende in jeder auch noch so künstlich zubereiteten Mittheilung eines Kunsturtheils kein anderer Anspruch liegen, als die Einladung, daß jeder seinen eignen Eindruck eben so rein zu fassen und streng zu bestimmen suche, und dann den andern mitgetheilten Kunsteindruck auch der Mühe werth achte, darüber nachzudenken, ob er damit übereinstimmen könne, um ihn in diesem Falle frei und bereitwillig anzuerkennen.

Antonio. Und wenn wir nun nicht übereinstimmen, so heißt es am Ende: Ich liebe das Süße. Nein, sagt der andre, ganz im Gegentheil, mir schmeckt das Bittre besser.

Lothario. Es darf über manches Einzelne so heißen und dennoch bleibt ein Wissen in Dingen der Kunst sehr möglich. Und ich denke, wenn jene historische Ansicht vollendeter ausgeführt würde, und wenn es gelänge, die Grundgesetze der Poesie auf einem ähnlichen Wege, wie der, welchen unser philosophischer Freund versucht hat, aufzustellen; so würde die Dichtkunst ein Fundament haben, dem es weder an Festigkeit noch an Umfang fehlte.

Marcus. Vergessen Sie nicht das Vorbild, welches so wesentlich ist, uns in der Gegenwart zu orientiren, und uns zugleich beständig erinnert, uns zur Vergangenheit zu erheben, und

der beſſern Zukunft entgegen zu arbeiten. So wollen wir wenigſtens an jener Grundlage feſthalten.

Lotharis. Ein wohl überlegter Entſchluß, gegen den ſich nichts einwenden läßt. Gewiß werden wir auf dieſem Wege immer mehr lernen, uns über das Weſentliche einander zu verſtehen. Und doch ſcheint mir, fehlt unſerer ganzen Betrachtung noch etwas ſehr Weſentliches.

Amalia. Und worin finden Sie dieſes Fehlende? Sagen Sie es aber lieber nicht, wenn Sie es uns nicht gleich ſelbſt ergänzen und geben wollen. Ich kenne nichts Quälenderes, als wenn man uns, ſo wie es die Kritiker machen, nur immer die Unvollkommenheiten und Lücken in einem geliebten Kunſtwerk oder in unſern weſentlichen Ideen ſcharfſinnig nachweiſ't, ohne uns zugleich auf die harmoniſche Ergänzung hinzuführen, wo uns dann nach allem Aufwande von Scharfſinn nur das deutliche Gefühl eines ſchmerzlichen Unzuſammenhangs zurückbleibt.

Lotharis. Eben die letzte Harmonie des Ganzen, der Mittelpunkt iſt es, was ich noch in dieſer gemeinſamen Anſicht vermiſſe. Soll ich aber die Idee, von wo aus ich die Ergänzung herleiten möchte, wenigſtens andeuten; ſo werde ich unvorbereitet, in der freien Rede ſehr im Nachtheil ſtehen gegen die vollſtändig ausgebildeten Mittheilungen der Freunde; und nur durch die einleuchtende Klarheit des Gedankens, den ich in kurzen Worten als Schlußſtein jener früher aufgeſtellten Grundlagen anfügen will, kann ich hoffen, zu einigem Gleichgewichte mit den gediegenen Arbeiten ſo ehrenwerther und bewährter Kunſtfreunde zu gelangen. Was ſie uns aber bis jetzt gegeben haben, waren eigentlich nur erſt zwei Elemente der Kunſt und Poeſie, deren jedes uns von einer zwiefachen Seite dargeſtellt wurde. Das erſte und unentbehrlichſte dieſer Elemente iſt das der deutlich erkannten Kunſtbildung nach ihrem beſtimmten und abgeſonderten Stufengange der geſammten, alten und neuern Poeſie, und dasſelbe Element wurde uns dann zur unmittelbaren Anwendung, an einem einzelnen reichen Kunſtgenie und Vorbilde der Gegenwart, noch näher vor die Augen gerückt. Das zweite Element iſt jenes unſichtbare, welches uns die verborgne Wurzel und Quelle aller Dichtung und Sage in der wunderbaren Kraft der Fantaſie enthüllt, deren ewiges Wirken

und Schaffen in der symbolischen Welt der Mythologie, oder in der Naturſage wie in der Naturanſchauung daheim iſt. Dasſelbe Element hat unſer humoriſtiſcher Freund nur von einer andern Seite ergriffen, und es in ſeinem ewigen Kampfe mit der proſaiſchen Wirklichkeit dargeſtellt; denn aller wahrhaft poetiſche Witz und dichteriſche Humor iſt doch nur eine angewandte Fantaſie, oder eine indirecte Aeußerungsart derſelben.

Antonio. Sie wollen ſagen, daß ich die Poeſie, und das heißt doch wohl, die dichtende Fantaſie, im gebundenen Zuſtande der ſogenannten gemeinen und reellen Wirklichkeit oder im Stande der Erniedrigung zu beobachten und zu zeigen verſucht; und das will ich mir ſchon gefallen laſſen, und gern eingeſtändig ſein, wenn es auch nur des Gegenſatzes oder der Abwechslung wegen geſchehen wäre, da ich von allen Seiten die andern mehr olympiſch geſtimmten und geſinnten Geiſter hinreichend bemüht ſah, die Kunſt in ihrer idealiſchen Höhe auf das glorreichſte zu verherrlichen.

Lotario. Wo uns zwei entgegengeſetzte Elemente gegeben ſind, es ſei für welchen Gegenſtand der Natur oder des menſchlichen Daſeins und Wirkens es wolle; da dürfen wir kühn vorausſetzen, daß wir noch ein drittes, als vollendende Einheit des Ganzen, zu jenen erſten zweien anzufügen und aufzuſuchen haben.

Wie nun das vollkommenſte Weſen in drei Kräften gemeinſam wirkt oder erkannt wird; ſo beruht auch das innre Leben des Menſchen auf jenen drei Principien von Geiſt, Seele und Körper, oder den drei Blättern im Buche der Ewigkeit, als dem Worte der Verherrlichung und Offenbarung des ewigen Vaters und Schöpfers aller Dinge.

Als ein treuer Spiegel der Menſchenſeele muß auch die Poeſie in jener dreifachen Grundkraft verſtanden werden; und es muß alſo eine Poeſie des Geiſtes, ein dichteriſches Element der Seele und ein mehr verkörpertes Darſtellungsgenie in der Kunſt, abgeſondert vorhanden ſein und deutlich unterſchieden werden können.

Und ſo verhält es ſich auch wirklich. Die materielle Dichtkunſt iſt diejenige, welche auf der Vorſtellung der äußern Gegenſtände, der Begebenheiten, Charaktere, Handlungen, Leidenſchaften beruht, und dieſe in der ganzen Fülle der einzelnen Züge, der

eigenthümlichſten Wahrheit und der hiſtoriſchen Wirklichkeit nach den Geſetzen und in dem verklärenden Lichte der Poeſie zu ſchildern verſucht. Außer der dramatiſchen Gattung gehört aber auch der Roman in dieſe Sphäre; da er, obwohl der äußerlichen Form der Poeſie, als proſaiſche Dichtkunſt entſagend, doch auch auf die Darſtellung der äußern Welt gerichtet iſt, es ſei nun zur Entwicklung des innern Lebens, oder in den Verwicklungen und im Spiel des geſellſchaftlichen Daſeins, dem auch das dramatiſche Schauſpiel und Luſtſpiel nicht ſelten gewidmet iſt. Einen andern Zweig dieſer gröberen und mehr körperlichen Darſtellungs-Poeſie, bildet die polemiſche Dichtkunſt, welche an einem feindlichen Stoffe und den widerſtrebenden Gegenſtänden einer abſichtlich oder willkührlich als unpoetiſch aufgefaßten Wirklichkeit ihr Genie und ihre genialiſche Begeiſterung ausläßt; in der Satyre der Volkskomödie oder in der humoriſtiſchen Ergießung, und in welcher andern Form ſich noch die Poeſie des Witzes kund geben mag. Die höchſte Stelle aber unter dieſen verſchiedenen Arten der ganzen Gattung nimmt die tragiſche Kunſt ein, die ich aber lieber, in einem weitern Sinne als idealiſche Darſtellung einer erhabenen oder ſchönen Wirklichkeit bezeichnen möchte. Dieſe ganze Art von Poeſie nun, ſoll uns ein treues Bild geben von dem Spiele des innern Daſeins im Kampfe mit der äußern Welt. Auf eine andre höhere Stufe und in eine freiere Ausſicht der Fantaſie führt uns dagegen der epiſche Sagenſtrom; denn dieſer hat es gar nicht mehr mit der Gegenwart und Wirklichkeit zu thun, ſie mag nun idealiſch oder polemiſch aufgefaßt werden. Er entſpringt einer tieferen Naturquelle, und auch was geſchichtlich iſt in dieſer Poeſie der Vergangenheit, wird aufgelöst und verſchmilzt in das allgemeine Sagen-Element uralter und ewiger Fantaſie, ſo daß nichts Einzelnes mehr in reeller Abſonderung dramatiſch hervortreten kann. Die Sage iſt mit einem Wort die Seele der Poeſie, wo die geiſtige Bedeutung und die lebendige Darſtellung ſich gegenſeitig vollſtändig durchdringen; und iſt eben darum zugleich auch die Poeſie der Natur und unvergänglichen Erinnerung. In dieſer Sphäre der Dichtkunſt iſt das Epos oder der Heldengeſang die höchſte Art. Das philoſophiſche Naturgedicht oder die

alte Kosmogonie der Götterſage bildet nur einen Zweig, eine Epiſode desſelben; die Romanzen ſind die einzelnen, zerſtreuten Anklänge der epiſchen Sage, wie das Idyll bei den Alten ein Fragment vom dichteriſchen Gemählde war; und das Mährchen iſt eine Spielſage, als arabeske Dichtung zum Scherz der Fantaſie, in allem Bilderſchmuck der blühendſten Poeſie.

Es bleibt manches lokal und unbeſtimmt in der mannichfaltigen Fülle aller dieſer verſchiedenen Formen und Arten der Poeſie, welche oft nah an einander gränzen, eine in die andre übergehen, oder ihren Charakter verwechſeln und vermiſchen. Unſtreitig aber kann eine wahre und genügende Theorie der Dichtungsarten, wie unſer Freund ſie ſo dringend fordert, nur aus dieſer Idee von der dreifachen Grundkraft der Poeſie abgeleitet werden.

Eine dritte Gattung, nächſt jener materiellen Dichtkunſt, und dann der Poeſie der Sage und Natur, als dem Seelen-Element aller Mythologie, bildet die Poeſie des Geiſtes, welche in einer noch höhern Region des Göttlichen wandelt. Die lyriſche Gattung, der ich eine viel höhere Würde und Bedeutung anweiſe, als ihr in den bisherigen Darſtellungen, die wir uns gegenſeitig mitgetheilt haben, bis jetzt zu Theil geworden, iſt die eigentliche Sphäre für dieſe Poeſie der Begeiſterung. Zwar bricht wohl jedes lebendige Gefühl, welches die Bruſt des Dichters berührt, ſchon ganz kunſtlos in mannichfache Lieder aus; die Begeiſterung in den choriſchen Geſängen iſt mehrentheils eine vaterländiſche; und auch die tiefe elegiſche Liebesklage nimmt eine weſentliche Stelle ein im Kreiſe der lyriſchen Dichtung. Indeſſen bleibt doch das Göttliche der wahre und eigenthümlichſte Gegenſtand der höchſten Begeiſterung, wie ſchon der Nahme darauf hinführt; und eigentlich geiſtliche Gedichte ſind kaum anders denkbar, als in der lyriſchen Art. Selbſt bei den Alten gab wohl die Mythologie den Stoff her für alle epiſchen Geſänge und dramatiſchen Werke; aber der tiefere Sinn der Myſterien konnte nur in Hymnen ausgeſprochen werden. Symboliſch iſt die Sprache, wie die Bilder und Gedanken, in dieſer älteſten Poeſie; und zwar in einem ganz vorzüglichen Sinne. Denn hier iſt das Symbol noch rein und ſtreng in ſich geſchloſſen, als einfache Hieroglyphe, und

iſt noch nicht in Sage zergangen oder zur mythiſchen Geſchichte entfaltet. Der alte Hymnus iſt die Grundform der lyriſchen Dichtung und eben darum auch der Anfang aller Poeſie; in welcher Urform, die drei Unterarten der entwickelten lyriſchen Kunſt, noch wie in der gemeinſamen Wurzel beiſammen liegen. Denn der wahre, gottbegeiſterte Hymnus vereinigt die Muſik und den Wohllaut des kunſtloſen Liedes, mit der Hoheit und Begeiſterung des choriſchen Geſanges, und mit der Tiefe des ſchwebenden Gefühls und der fortgehenden Gedankenverwebung in der elegiſchen Dichtung. Die gnomiſchen Dichterſprüche, als Poeſie der Gedanken, bilden nicht ſowohl eine Unterart, als einen Zweig und Epiſode für dieſe ganze Gattung der Poeſie des Geiſtes und der Begeiſterung. Sowohl die geflügelten ſymboliſchen Orakelſprüche des grauen Alterthums, als die wahrhaft dichteriſchen Epigramme und Sinngedichte einer neuern Zeit, dienen als geiſtige Blüthen des höchſten Gefühls, oder als lichte Gedankenſtrahlen und helle Anhaltspunkte zum Träger und zur reichen Zierde für jenen vollen lyriſchen Strom des begeiſterten Geſanges. Nehmen wir die höchſten Momente und Lichtpunkte aus der lyriſchen Kunſt der alten und neuen Poeſie zuſammen; vereinigen wir in Gedanken die geiſtige Schönheit des Petrarca, in ſeiner höheren allegoriſchen Bedeutung, und die milde Hoheit und ruhige Würde der Begeiſterung in den Pindariſchen Geſängen. Denken wir uns dann zu jenen höchſten Formen poetiſcher Kunſt und Schönheit, um die Idee der höchſten lyriſchen Vollkommenheit zu vollenden, für den innern Gehalt noch die gottbegeiſterten Pſalmen des heiligen Dichters der Hebräer hinzu; jene geflügelten Lobgeſänge auf den Herrn der Heerſchaaren, welche zugleich doch auch ſo menſchlich tief gefühlt ſind. Denn wenn ſchon der choriſche Geſang der Griechen in ſeiner kreiſenden Bewegung den himmliſchen Reigen der Geſtirne nachbildet, nach der Idee eines Pythagoras oder Plato von dem Harmonienzauber der Sphären; ſo ſtellen uns jene heiligen Geſänge den ſchaffenden Geiſt ſelbſt dar, welcher den Orion und das Siebengeſtirn geordnet hat. Nicht immer ſchildern ſie uns bloß die Sehnſucht des eignen Herzens nach dem göttlichen Urquell, ſondern ſie entfalten auch die ſideriſchen Wunder der Schöpfung

überall in ihrem herrlichen Reichthum. Nur in lyriſchen Sinnbildern laſſen ſich dieſe ewigen Geheimniſſe der Offenbarung ausſprechen, und dieſe höchſte lyriſche Gattung iſt daher auch die eigentliche Sphäre für die chriſtliche Dichtkunſt; dagegen jede chriſtliche Nachbildung oder Aneignung der alten Epopöe und mythiſchen Dichtung in ihrer heidniſchen Form ſchon in der erſten Anlage den Keim des Mißlungenen mit ſich trägt. Aus dieſer höchſten Region mag ſich aber allerdings dieſes göttliche Licht der chriſtlichen Schönheit, wie ein heller Morgenſtern über alle Blumengefilde der Fantaſie und über das ganze Gebieth der Poeſie verbreiten und alles im Geiſte der Liebe neu verklären.

Kann es eine Poeſie des Unſichtbaren geben, der man es anfühlt, daß ſie nicht von dieſer Welt iſt, ſo iſt es nur dieſe Poeſie der Wahrheit und der göttlichen Geheimniſſe. Die wahre ſymboliſche Dichtkunſt iſt nicht immer und überall, eine kunſtloſe Natur- und unbewußte Volks- oder auch bloße Sagen-Poeſie, der wir ihre nächſte Stelle nach der erſten ſchon angewieſen haben und in hohen Ehren laſſen wollen. Jene erſte aber iſt vielmehr eine nicht bloß mit der äußern Bilderhülle ſpielende, ſondern zugleich den tiefen Sinn erkennende, mithin wiſſende Poeſie. Wenn uns daher unſer naturphiloſophiſcher Freund, den Realismus von der dichteriſchen Seite gezeigt hat, und als Grundlage der Fantaſie und Quelle einer neuen tieferen Naturpoeſie darſtellen wollte; ſo wäre zu wünſchen geweſen, und bliebe noch übrig, nur einen Schritt weiter zu gehen und uns zum Spiritualismus zu erheben. Das heißt, zu jener Denkart, welche der Offenbarung, ſo wie jeder alten, wenn auch nur Platoniſchen Theologie zum Grunde liegt; von der auch, weil es der allgemeine Glaube der Urwelt war, die deutlichſten Spuren, aus den Bruchſtücken jedweder älteſten, indiſchen, nordiſchen oder helleniſchen Poeſie noch häufig einzeln hervorblicken. Der Spiritualismus aber iſt die Lehre von der dreifachen Grundkraft des göttlichen und des menſchlichen Daſeins, oder von dem vereinigten Wirken und Leben des Geiſtes und der Seele in Gott und ſeinem ewigen Worte.

Nur auf dem Grunde dieſer Anſicht von den drei Principien des innern Lebens, kann auch die Idee der Poeſie vollſtändig und

ganz erfaßt werden, wie ich es hier anzudeuten verſucht habe. Aus dieſer vollſtändigen Idee des Ganzen aber werden dann alle die übrigen Ideen für die verſchiedenen Arten und Aeußerungen, Formen und Hervorbringungen der Poeſie von ſelbſt erfolgen und leicht in künſtleriſche Anwendung für jedes Einzelne zu bringen ſein.

Antonio. Wir dürfen alſo nun nichts mehr wünſchen, als daß wir Ideen zu Gedichten in uns finden mögen, und dann das gerühmte Vermögen, nach Ideen zu dichten.

Ludovico. Halten Sie es etwa für unmöglich, zukünftige Gedichte im voraus zu conſtruiren?

Antonio. Geben Sie mir Ideen zu Gedichten, und ich getraue mir, Ihnen jenes Vermögen zu geben.

Lothario. Sie mögen in Ihrem Sinne, Recht haben, das für unmöglich zu halten, was Sie meinen. Doch weiß ich ſelbſt aus eigner Erfahrung das Gegentheil. Ich darf ſagen, daß einigemahl der Erfolg meiner Erwartungen von einem beſtimmten Gedicht entſprochen hat, was auf dieſem oder jenem Felde der Kunſt nun eben zunächſt nothwendig oder doch möglich ſein möchte.

Andrea. Wenn Sie dieſes Talent beſitzen, ſo werden Sie mir alſo auch ſagen können, ob wir hoffen dürfen, jemahls wieder ein wahrhaft antikes Trauerſpiel zu bekommen.

Lothario. Es iſt mir im Scherz und auch im Ernſt willkommen, daß Sie dieſe Aufforderung an mich richten, damit ich doch nicht bloß über die Meinung der andern wieder urtheile, ſondern wenigſtens noch dieſes Eine aus eigner Anſicht zum Gaſtmahl beitrage. Wenn erſt der innre Naturſinn der alten Götter- und Heldenſage, als Rieſenſtimme der Urzeit auf dem Zauberſtrome der Fantaſie zu uns herübertönend, durch den Geiſt einer ſelbſt lebendigen und auch das Leben klar verſtehenden Philoſophie, uns näher enthüllt und auch für uns wieder erneut und verjüngt ſein wird; ſo kann es möglich ſein, Tragödien zu dichten, in denen alles antik, und die dennoch gewiß wären, durch die Bedeutung den Sinn des Zeitalters zu feſſeln. Es wäre dabei ein größerer Umfang und eine größere Mannichfaltigkeit der äußern Formen erlaubt, ja ſogar rathſam; ungefähr ſo wie ſie in manchen Nebenarten und Abarten der alten Tragödie wirklich Statt gefunden hat.

Marcus. Trimeter lassen sich in unsrer Sprache so vortrefflich bilden, wie Hexameter. Aber die chorischen Sylbenmaaße sind, fürchte ich, eine unauflösliche Schwierigkeit.

Antonio. Wenn Sie den hohen Geist der alten tragischen Kunst nicht ohne das in unsrer Form und Sprache und Versart einheimisch zu machen wissen; durch die rhythmischen Kunststücke wird er sich nicht bannen lassen. Darüber waren wir, glaube ich, vorhin schon einig geworden.

Camilla. Und warum sollte der Inhalt durchaus immer mythologisch, warum dürfte er nicht auch geschichtlich sein?

Lothario. Weil wir bei einem geschichtlichen Gegenstande nun einmahl die moderne Behandlungsart der Charaktere verlangen, welche dem Geist des Alterthums schlechthin widerspricht. Der Künstler würde da auf eine oder die andre Art gegen die alte Tragödie oder gegen die romantische den kürzern ziehen müssen.

Ludovico. Es giebt geschichtliche Momente, die wie ein Gebilde und Gedicht der Fantasie auf uns wirken, und schon in dem nackten Umriß, in den rohen faktischen Grundzügen diesen vollen Charakter kühner Poesie an sich tragen. Auf dieses Gepräge aber und innre Vorwalten der Fantasie kommt es eigentlich an, und nicht darauf, ob die Begebenheit wirklich geschehen ist oder erdichtet. So tritt aus der hellenischen Geschichte, Alexander der Große, wie ein zweiter Achilles, in poetischer Heldengestalt hervor, und sein kurzer Siegeslauf gestaltet sich von selbst zur tragischen Dichtung. Dagegen ließe sich vielleicht ein oder der andre mythische Gegenstand auffinden, dem eine wirklich nüchterne historische Trockenheit beiwohnt, so daß er nicht zur Poesie geeignet wäre.

Camilla. So hoffe ich doch, daß Sie die Niobe zu den glücklichsten und herrlichsten mythologischen Gegenständen rechnen werden. Ich kann mir recht denken und mich darin vertiefen, wie in diesem versteinernden Schmerz und erhabenen Muttergefühl die allgemeine Trauer des Daseins auf eine recht große Weise ausgedrückt sein könnte.

Lotharis. Wie in jenem bewunderten Gebilde der Antike, welche uns den tragischen Schmerz und Untergang in solcher Schöne und hohen Anmuth darstellen. Nur verhüte die Charis, welche die tragische Kunst vor allen andern beseelen und beherr-

ſchen ſoll, daß jene ſchmerzliche Verſteinerung nicht auch auf den Dichter und ſein Werk oder die Hörer unvermerkt mit übergeht.

Marcus. Ich würde noch lieber einen Prometheus wünſchen. Dieſer denkende Titane, wie er ſich den Göttern zum Trotz ſeine Menſchen bildet, iſt recht ein Vorbild für den modernen Künſtler und Dichter, im Kampf gegen ein widriges Geſchick oder eine feindliche Umgebung.

Ludovico. Statt der kaukaſiſchen Felſen, dürfen Sie den neuen Prometheus dann nur an irgend eine von unſern Theaterbühnen feſſeln und anſchmieden laſſen; da wird ihm der titaniſche Uebermuth ſchon vergehen.

Antonio. Ich würde unmaaßgeblich zu einem ſolchen tragiſchen Verſuch, die alte Fabel vom Apollo und Marſyas vorſchlagen. Sie ſcheint mir ſehr an der Zeit zu ſein; oder eigentlicher zu reden, iſt ſie wohl immer an der Zeit in jeder wohl verfaßten Literatur. Von allen Seiten vernehmen wir das kritiſche Geſchrei geſchäftiger Scythen, oder die ungeberdigen Jammertöne des alten Marſyas, wie man ihm ſeine gewohnte Haut entreißen will; ſelten aber nur berührt ein harmoniſcher Laut von Apollo's göttlicher Leier unſer horchendes Ohr.

Amalia. So laſſen Sie uns lieber den ſchönen Garten unſerer neuen Poeſie ſorgfältig verſchließen, damit wir nichts vernehmen von dem widrigen Lärm da draußen auf den Gaſſen und von dem literariſchen Jahrmarkte herüber. Da wollen wir dann ungeſtört und einſam wandeln unter den hohen Cedernbäumen, uns an dem Duft der blühenden Pomeranzenhaine erquicken, in den lieblichen Roſengängen verweilen, oder das Auge an der prachtvollen Hyacinthenflur weiden.

Lothario. Dort mögen wir wohl auch, wenn das Geräuſch des Tages vorüber iſt, am ſtillen Abend gemeinſam luſtwandelnd, beim milden Sternenſchein, die Harmonie der himmliſchen Körper betrachten, damit das Echo des geiſtigen Wohllauts in der eignen Bruſt erwache, und wir den Nachhall vom ewigen Sphärengeſang in irdiſcher Poeſie vernehmen.

Camilla. Und ſo wollen wir hier für heute unſer Geſpräch beſchließen, bis eine glückliche Muſe uns wieder zuſammenführt.

Inhalt.

Seite

I. Ueber das Studium der griechischen Poesie. 1795—1796.

Vorrede IX

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst, und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Princip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern. . . 21

Zweites Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objectiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten. . . . 55

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden. 78

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler. = 109

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland = = 129

II. Gespräch über die Poesie. = = = 165

Gedruckt bei J. St. v. Hirschfeld.

Fried. v. Schlegel's

sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

6

Sechster Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

Ansichten und Ideen

von der

christlichen Kunst.

Vorrede.

Es ist mit dem Sinn für die bildende Kunst nicht wie mit der Empfänglichkeit für die Poesie, welche von der Natur aus eigentlich allen Gemüthern eingepflanzt ist; und wo gar keine Spur und Regung mehr davon gefunden wird, da ist die Anlage dazu nur durch den schweren Druck des äußern Lebens, durch einen zu künstlichen Mechanismus desselben, oder ein Uebermaaß des abstracten Denkens erstickt und abgestumpft worden. Denn die Fantasie, mit allen aus ihr hervorgehenden Gefühlen der Erinnerung und Anklängen der Ahnung, ist ein wesentliches Glied und Element des Menschengeistes überhaupt, welches leicht bei der ersten ansprechenden Berührung hervortritt und wie von selbst wiedertönt. Um das Schöne in den materiellen Künsten aber richtig zu empfinden, ist jene allgemeine Fantasie nicht hinreichend; sondern es wird dazu eine eigenthümliche Richtung, eine besondere Verschmelzung und Durchdringung derselben mit dem für jede dieser Künste bestimmten Sinnenorgan erfordert. In dem äußern Sinn an sich liegt es auch nicht; es kann jemand ein vollkommen gut gebautes und organisch gesundes, ja ausgezeichnet scharfes Auge oder feines Gehör haben, ohne daß damit irgend eine Wahrnehmung des Schönen oder der eigentliche Sinn für die Kunst verbunden wäre. Erst durch jene an sich kaum weiter erklärbare magische Durchdringung des Sinns und der Fantasie, von welcher der erste

Grund nur in den verborgenen Tiefen der Organisation und in der besondern Beschaffenheit der unsichtbaren geistigen Lebenskraft zu suchen ist, wird das Auge innerlich hell für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erscheinung, oder auch das Ohr empfindlich und geöffnet für den Geist der Töne, und allen seinen Harmonieenzauber.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir gelehrte Forscher, große Denker und selbst Dichter von Genie, diesen Sinn für das Schöne in der bildenden Kunst oftmahls gänzlich entbehren, und ihn auch nach einer lebenslänglichen Beschäftigung mit den Gegenständen derselben, nie recht erwachen oder für immer eine schiefe Richtung nehmen sehen. Der Sinn für das mahlerische Schöne wie für die Musik muß der Seele angeboren sein; wo er aber ursprünglich vorhanden ist, da erwacht und entfaltet sich das Gefühl dafür zugleich mit dem Anblick des Schönen, und die Idee der Kunst läßt sich nur an den Anschauungen derselben entwickeln.

Wer daher eine neue Ansicht und eigenthümliche Idee von der Kunst mittheilen will, und aufzustellen hat, der muß uns so viel als möglich in den ganzen Kreis seiner Kunstanschauungen vollständig einzuführen suchen; denn sonst bleibt es in der gewöhnlichen Art, bei allgemeinen Begriffen und abstracten Redensarten, und ermangelt das rechte, innige tiefe Verständniß. Den ersten Anfangspunkt meiner Kunstanschauungen gewährte mir die Antiken-Sammlung zu Dresden, und nur über diesen Anfang will ich hier noch einige Worte zur Einleitung erwähnen. In dem ersten Jünglingsalter von etwa siebzehn Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und *Winkelmanns* begeisterte Werke, meine geistige Welt und die

Umgebung, in der ich lebte, und wo ich mir in meiner dichterisch nachdenkenden Einsamkeit, wohl oft auch nach jugendlicher Art, die Ideen und Gestalten der alten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte. Im Jahre 1789 gelangte ich freien Muthes zum erstenmahle zur Anschauung in jener kunstgebildeten Hauptstadt, und war eben so glücklich als erstaunt, die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damahls im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, befindlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu bleiben. Es war aber nicht die hohe Schönheit der Form allein, welche meine im Stillen genährte Erwartung erfüllte und übertraf, sondern noch weit mehr setzte mich das Leben und die Bewegung an diesen Olympischen Marmorbildern in Erstaunen; denn das hatte ich mir in meinem einsamen Nachsinnen nicht so vorstellen und als möglich denken können. Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des classischen Alterthums in den nächstfolgenden Jahren.

Unter den Gemählden der Dresdner Gallerie, sprachen mich in jener ersten Zeit nur diejenigen an, welche durch eine große Composition und einfache Hoheit der Form und des Ausdrucks, am meisten noch der Antike gleichen, die mich damahls fast ausschließend anzog und erfüllte. Erst bei einem erneuerten Aufenthalte zu Dresden im Jahre 1798, nachdem mir die romantischen Dichter des Mittelalters und der tiefe geistige Liebessinn ihrer Poesie mehr klar geworden war, fing ich an, auch das eigentlich mahlerisch Schöne in den Ge-

mählden der großen Meiſter und die verborgenere Anmuth der Seele zu empfinden, ſo wie den magiſchen Zauber der Farbe, welchen man nur durch die Liebe verſtehen lernt. Noch erhöhter und mannichfaltiger ausgebreitet, entfaltete ſich dieſer neu erwachte Sinn und die Liebe für Gemählde bei meinem letzten Aufenthalte in Dresden, im Frühjahr 1802; unmittelbar ehe ich Gelegenheit fand, die große Pariſer Sammlung zu betrachten und einige Jahre hindurch in oft wiederholter Anſchauung zu durchforſchen. Daher finden ſich denn noch dieſe häufigen Rückblicke auf die Dresdner Kunſtſchätze in den Pariſer Gemählbebeſchreibungen, welche nebſt den zu Kölln entworfenen Grundzügen der gothiſchen Baukunſt, den vollen Mittelpunkt meiner reichhaltigſten Kunſtanſchauungen bilden, und zugleich der Anlaß wurden, die ſo lang verkannten und verlornen, und nun wieder ans Licht gebrachten Ideen von der chriſtlichen Kunſt und Schönheit, aus den Beiſpielen ſelbſt für die wichtigſten Momente hinreichend zu entwickeln. Wohl hätte ich aus einer ſpätern Zeit die Erinnerungen einer kurzen, aber durch die Umſtände ſehr reichhaltigen, Reiſe nach Italien im Jahre 1819, ſo wie auch einige Vorleſungen für Künſtler über den Begriff der chriſtlichen Schönheit, jenen frühern Arbeiten gleich hier anzufügen gewünſcht; aber der Raum hat es nicht geſtattet, und beides muß einem nachfolgenden Bande dieſer Sammlung vorbehalten bleiben, da die ſorgfältige Ueberarbeitung und Erneuerung jener erſten Grundwerke mich weiter geführt, und mehr Ausdehnung gewonnen hat, als ich erwartete.

I.

Gemähldebeſchreibungen

aus

Paris und den Niederlanden,

in den Jahren

1802 — 1804.

Erſte Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunſtkörper alter Gemählde; ſo wie von dem Standpunkte dieſer Darſtellung. Von einigen Werken der älteren italieniſchen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunſtcharakter und allegoriſchen Geiſt des Corregio. Von der Verwandtſchaft des Corregio mit dem Leonardo, und von deſſen Styl und Schule. Von der verſchiedenen Behandlungsweiſe des Portraits bei den ältern Mahlern, bei Holbein und Leonardo, bei Titian und Raphael. Erſte Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beſchluß von einigen altdeutſchen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer.

An einen Freund in Dresden.

Im Herbſt, 1802.

Ich werde Dich zuerſt ſo genau als es möglich iſt, mit dem Lokale bekannt machen, um Dir ſodann eine Ueberſicht von den Gemählden zu verſchaffen, die gegenwärtig hier aufgeſtellt ſind.

Das Louvre iſt ein altes, und wenigſtens von der Seite, wo man zu dem Muſeum eingeht, nichts weniger als großartiges, vielmehr formloſes und trauriges Haus, wie es ſich in den verfloßnen Jahrhunderten für ſtreng iſolirte und in Förmlichkeit herrſchende Monarchen, in einer verworrnen und kleinlichen Zeit, ſchicken mochte. Auch iſt es auf dieſe Weiſe in den Jahrbüchern der Geſchichte bekannt, und keinesweges eingerichtet, ein Tempel der herrlichſten aller bildenden Künſte zu ſein. Durch eine kleine Seitenthür geht man ein zu der Verſammlung der ſchönſten Gemählde, die vor kurzem noch den mütterlichen Boden Italiens

zierten. Man ſteigt eine Treppe hinan, und tritt dann zuerſt in einen runden, von oben vortrefflich erleuchteten Saal, in welchem nur italieniſche Werke ausgeſtellt ſind. Zur Rechten desſelben befindet ſich eine lange, ſchmale Gallerie, welche faſt die ganze Länge des an der Seine ſich hinziehenden Flügels einnimmt, welcher das Louvre mit den Tuilerien verbindet. Zuvörderſt hat man ſich hier durch die Gemählde der franzöſiſchen Schule zu arbeiten; alsdann folgen die holländiſchen und niederländiſchen, denen man auch das wenige zugeſellt hat, was von altdeutſchen Werken Vortreffliches hier zu ſehen iſt. Den Beſchluß machen die Italiener; hier findet man die Werke von Raphael und was dem verwandt iſt, und auch die Schule der Carraccis beiſammen; und man würde an der Anordnung überhaupt nichts zu tadeln haben, wenn nur die Beleuchtung nicht faſt überall noch weit unter dem Mittelmäßigen wäre. Nach dieſer langen Gallerie folgt in derſelben Richtung noch eine kleinere, wo ſich die Gemählde befinden, die gegenwärtig nicht ausgeſtellt ſind, und an welchen eben jetzt reſtaurirt wird, wie die Madonna di Foligno, und die Transfiguration von Raphael. Hier liegen übereinander gelehnt an der Wand die fromm gedachten Meiſterwerke Perugino's und des lieblichen Johannes Bellin, von wenigen geſehen, und auch nur von wenigen erkannt und bewundert! Kehre nun in Gedanken zurück zu dem runden Saal, dem einzigen, wo die Gemählde in der That ſehr gut und hinreichend beleuchtet ſind. Zur Rechten war der lange Saal und in der Folge der kleinere, wo retouchirt wird; zur Linken iſt noch ein Saal mittlerer Größe; hier ſind die Zeichnungen der alten Meiſter, die Cartons von Raphael und Julio Romano, einige Gemählde in Waſſerfarben; und in der Mitte, auf koſtbaren Tafeln von Lapis Lazuli und Marmor mit Moſaik, ſieht man einige der ſchönſten hetruriſchen Vaſen.

So wie ich es da beſchreibe, war es im Julius und Auguſtmonat 1802; es iſt hier alles in ſteter Veränderung und auch die Kunſtwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. Alſo iſt es *denn auch* ſchon in dieſem Augenblicke nicht mehr ganz ſo, wie *ich es zur bleibenden* Ueberſicht eben entworfen habe. In dem run-

den Saale, und dem, worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum für den Augenblick weichen müssen, um den Versuchen moderner Mahler Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bei uns eine Ausstellung nennen. Einige Monathe werden noch vergehen, ehe wir die geliebten Bilder die alte Stelle wieder ausfüllen sehen, oder andre, die derselben würdig sind. Man wird in der nachfolgenden Nachricht durchaus den Zustand zum Grunde gelegt finden, welcher in der genannten Zeitepoche Statt fand. Ich werde mich durchgängig auf die Kataloge beziehen, die jenen Zustand darstellen, wiewohl seitdem auch in der langen Gallerie bedeutende Veränderungen gemacht worden sind *). Man hat nähmlich eine große Zahl guter und berühmter Bilder weggenommen, welche wie man sagt, bestimmt sind, die Palläste der Tuilerien und zu St. Cloud zu verschönern. Ich nenne nur vorläufig einige der wichtigsten aus der italienischen Schule; als die Fortuna von Guido, Rinaldo und Armida, Aeneas und Anchises von Dominichino, die Hochzeit der heiligen Katharina, und die Antiope von Corregio, an deren Stelle einige andre vorzügliche Gemählde gekommen sind, welche bisher in dem runden Saal hingen, oder auch solche, die zwar in dem Katalog der langen Gallerie angegeben, aber doch nicht zu sehen waren. Ich habe dieses gleich zu Anfang erwähnen wollen, weil ich nicht wieder darauf zurückzukommen denke. Es wird aber, denke ich, hinreichend sein, um je-

*) Die drei Kataloge, auf deren Nummern ich mich im Text dieser Gemählde-beschreibungen beziehe, sind folgende: 1) Für den runden Saal: **Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno etc., exposés dans le grand salon du Musée; ouvert le 18. Ventose, an X.** 2) Für die lange Gallerie: **Notice des tableaux des écoles Française et Flammande, dont l'ouverture a eu lieu le 18. Germinal, an VII, et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25. Messidor, an IX.** Für den Saal der Zeichnungen: **Notice des desseins originaux, exquisses peintes, cartons, gouaches etc., exposés en Messidor de l'an X.**

den zu überzeugen, wie unmöglich es ſei, alles was hier iſt, vollſtändig zu überſehen und es im Auge zu behalten. Dazu kommen nun noch die Verſendungen in die Departements. Dahin zu reiſen ſind, wie mich Visconti verſichert, auch mehrere Stücke von Perugino beſtimmt, vermuthlich weil ſie für Paris nicht gut genug ſind. Es wird dieſes unglaublich ſcheinen und ich wünſchte wohl ſelbſt es widerſprechen zu können.

Ich weiß, es wird Dir willkommen ſein, daß ich Dir Nachricht geben will, von den merkwürdigſten alten Gemählden, die hier zu ſehen ſind; ich hoffe, es wird aber dieſe Nachricht auch für diejenigen einiges Intereſſe haben können, die in der Anſicht der Kunſt vielleicht nicht ſo übereinſtimmend mit mir denken wie Du, oder einige andre Freunde. Zuvörderſt wird eine einigermaaßen vollſtändige Nachricht von dem, was in einer beſtimmten Zeit hier ausgeſtellt war, für denjenigen ſchon einen hiſtoriſchen Werth haben, der das, was wir oben über die Veränderlichkeit und Beweglichkeit aller hieſigen Dinge erinnert haben, in gehörige Erwägung ziehen will; und zweitens wird durch jede neue Ausſtellung und Zuſammenſtellung alter Gemählde ein eigner Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erſcheint, was er bisher nicht ſo klar geſehen hatte.

Alle Kunſtwerke einer Gattung gehören zuſammen, und ſie ſelber erklären ſich gegenſeitig am beſten. Aber wie weit umher ſind nicht die Glieder dieſes göttlichen Körpers zerſtreut? Vielleicht darf ſich auch nicht Einer rühmen, daß er alles wichtige auch nur geſehen habe. Und wer, der es hier und da zerſtreut, dennoch wirklich alles geſehen hätte, vermöchte wohl es klar und in lebendiger Gegenwart im Gemüthe zu faſſen? Es muß ſich alſo jeder beſcheiden, nur einen Theil des großen Ganzen der alten Mahlerei umfaſſen zu können, und er wird wohl thun, ſeinen eigenthümlichen Standpunkt, d. h. den Kreis deſſen, was er angeſchaut hat, dabei recht beſtimmt zu bezeichnen. Eben darum habe ich es keineswegs geglaubt, verbergen zu müſſen, daß ich mich in dem Pariſer Muſeum nicht ſelten an die Dresdner Gallerie erinnerte. *Eine* Erinnerung, die mir beſonders für den Corregio *ſehr wichtig* war, da beide Sammlungen mit Werken dieſes tief-

ſinnigen Künſtlers gleich reichlich verſehen ſind; Werke, die nur in ihrer gegenſeitigen Beziehung erſt verſtändlich werden, und die mir auch abweſend ſo friſch im Gemüthe ſind, als ob ſie vor meinen Augen ſtünden. Aber auch für den Raphael war mir die Kenntniß der Dresdner Gallerie wichtig, denn das daſelbſt befindliche Mutter Gottesbild dieſes Meiſters bleibt einzig, auch nach allem, was man hier von ihm ſehen kann.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich ein Bekenntniß ablegen, nicht ſo wohl für Dich, der Du meine Geſinnung überhaupt, und alſo auch in dieſem Punkte hinreichend kennſt, als für andere, welche dieſe Nachrichten und Kunſtbeſchreibungen, mit Aufmerkſamkeit zu leſen der Mühe werth achten werden. Ein Bekenntniß, welches zugleich die Gränzen beſtimmen ſoll, von dem, was mir in dieſer Darſtellung zu leiſten möglich ſein wird, und die Grundſätze darſtellen, welche mich bei dem, was ich zu leiſten vermag, leiten werden.

Ich habe vorzüglich nur Sinn für den alten Styl in der chriſtlichen Mahlerei; nur dieſe verſtehe ich und begreife ich, und nur über dieſe kann ich reden. Von der franzöſiſchen Schule und von den ganz ſpäten Italienern will ich nicht ſprechen, aber ſelbſt in der Schule der Carraccis finde ich nur ſelten ein Gemählde, das mir eine wahre Kunſtanſchauung und Erweiterung meiner künſtleriſchen Ideen gewährte, worüber ich alſo etwas Beſtimmtes und Eigentliches zu ſagen wüßte. Ich habe alle Gemählde des Muſeums, alle ohne Ausnahme, mehr als einmahl betrachtet, aber wie viele vergeſſe ich nicht gleich, nachdem ich mich ſie zu betrachten gezwungen habe! Die letzten, die mir eine Anſchauung gewähren, bezeichnet eben dieſe Schule. Und doch geſtehe ich, daß die oft erzwungene, mehrentheils kalte Anmuth des Guido nichts unwiderſtehlich Anziehendes für mich hat, und daß mich das roſen- und milchglänzende Fleiſch des Dominichino allein noch nicht bezaubert; ſo wie dieſes gewöhnlich bei dieſem Meiſter gefunden wird, wo nicht die tiefere Wahrheit des Ausdruckes und Charakters hinzukömmt, wie in den gründlicher ausgeführten Werken desſelben. Kommt man von franzöſiſchen, holländiſchen oder *ganz modernen Produkten*, ſo ſcheint uns der Styl dieſer Bilder

groß und edel; kommt man aber von der Betrachtung der alten italieniſchen oder deutſchen Gemählde, ſo würde es ſchwer ſein, dabei zu verweilen. Ich habe über dieſe Mahler kein Urtheil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten laſſen, daß damahls ſchon die Mahlerei nicht mehr vorhanden war. Titian, Corregio, Julio Romano, Andrea del Sarto, Palma und andre der Art, das ſind für mich die letzten Mahler. Das Genie läßt ſich freilich nicht in geometriſch abgemeßne Gränzen einzäunen und abſondern, und auch die Geſchichte der Kunſt hat, wie jedes freie Leben, und deſſen treue Darſtellung, ihre Unregelmäßigkeiten. Man findet einzelne Hervorbringungen von den größten Meiſtern der alten Kunſt, welche von geringerem Gehalt ſind und ihren Geiſt nur in ſehr unvollkommener Beſchränkung ausſprechen; dann wieder hier und da ein Werk von einem ſpätern, oft auch minder berühmten Mahler, welches uns, einzeln in ſeiner Vortrefflichkeit, in Erſtaunen ſetzt, und nahe an das Höchſte der Kunſt hinanreicht. *).

Keine verworrene Haufen von Menſchen, ſondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühle von der Würde und Heiligkeit der höchſten aller Hieroglyphen, des menſchlichen Leibes, natürlich iſt; ernſte und ſtrenge Formen in ſcharfen Umriſſen, die beſtimmt heraustreten, keine Mahlerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagſchatten, ſondern reine Verhältniſſe und Maſſen von Farben, wie in deutlichen Accorden; Gewänder und Coſtume, die mit zu dem Menſchen zu gehören ſcheinen, ſo ſchlicht und naiv als dieſe; in den Geſichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Mahlergeiſtes am hellſten durchſcheint, bei aller Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, oder vollendeter Perſönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmüthige Einfalt und Beſchränkt-

*) Ein recht auffallendes Beiſpiel für dieſe Behauptung gewährt unter andern die heil. Juſtina von Pordenone in der kaiſerlichen Gemählde-ſammlung zu Wien. Dieſer verſtändige Venetianer nimmt neben den großen Meiſtern der Kunſt im Ganzen doch nur eine untergeordnete Stelle der zweiten Ordnung ein; in jenem Bilde aber iſt das Höchſte der Mahlerei in ſeltner Vollkommenheit erreicht.

heit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Styl der alten Mahlerei, der Styl, welcher mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließend gefällt, wenn nicht irgend ein großes Motiv die Ausnahme rechtfertigt, wie beim Corregio oder den andern großen Meistern, welche den neuen Styl zuerst begründet und veranlaßt haben.

Ich habe vorläufig wenigstens den Beziehungspunkt angegeben, in welchem ich die Gemählde betrachtet habe, von denen ich jetzt einige Rechenschaft geben will, indem ich mit dem runden Saal den Anfang mache.

Was mir am meisten darin auffiel, waren zwei Gemählde von Fra Bartholomeo, einem Meister, der mir bis dahin noch unbekannt war, Nr. 28 und 29; der heilige Marcus sitzend mit dem großen Buche in der Hand, und Christus, umgeben von den vier Evangelisten. Eine kühne Begeisterung, man möchte wohl sagen, ein flammendes Andachtsfeuer, leuchtet aus beiden Werken hervor und ergreift das innerste Herz. Gestalten, wie die des heiligen Evangelisten Marcus, sind wenige nur zu denken, geschweige denn zu mahlen fähig. Ich halte dieses nicht für den wahren Charakter der Mahlerei; und die stille, süße Schönheit des Johannes Bellin, oder des Perugino stehen in meiner Ansicht eigentlich höher. Hat aber nicht Raphael selbst seinen Geist an der Feuerquelle des Fra Bartholomeo heller entzündet; ist nicht auch bei ihm jene Begeisterung oft das innre Princip und die beseelende Lebensflamme seiner gepriesensten Werke? — Unstreitig ist der lehrende Christus in Lebensgröße von Bellin zu Dresden, strenger, reiner, eben darum erhabener und göttlicher, als der des Bartholomeo. Dort glauben wir ganz bestimmt denjenigen zu sehen, der die Liebe verkündigte, aber auch gekommen war, das Schwert in die Welt zu bringen, dessen vernichtender Blick bis in die Tiefe der Herzen den Feind des Guten erspähete und verfolgte; so wie dieser hingegen könnte auch ein andrer Prophet gestaltet sein. Ausführung, Gestalt, Züge, Farbe und Haare, alles entspricht beim Fra Bartholomeo jenem Grundcharakter einer kühnen Begeisterung.

Vor keinem Gemälde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwei allegorischen Bildern des Mantegna, die sich schon ehedem hier befanden, Nr. 39 und 40. Das erste stellt uns die neun Musen tanzend auf grünem Grunde vor, welches eine vortreffliche Wirkung thut; zur Rechten des Zuschauers steht Mercur mit dem Pegasus, beide wunderlich reich geschmückt und gerüst, zur Linken der zum Tanze spielende Apollo, der auf einem Blocke sitzt, über ihm, in der Höhe eines Felsens, Vulkan in seiner Werkstätte, mit drohender Geberde nach der höchsten Mitte des Gemähldes, wo man über den tanzenden Musen den Gott Mars neben der ganz nackenden Venus sieht, beide aufrecht stehend vor einem Bette, gerade den Zuschauer anschauend; neben ihnen Amor, der nach dem Vulkan hin das Feuer der Eifersucht herabbläst. Zu beiden Seiten des kleinen Berges, auf welchem Mars und Venus thronen, zwei Felsen, welche die Seiten des Gemähldes bilden, und reich sind an allegorischen Beziehungen und Andeutungen, welche es nicht leicht sein würde alle zu entziffern. Doch sieht man wohl, daß derjenige Fels, welcher die Werkstätte des Vulkans enthält, mehr die innere Tiefe der bildenden Kunst und Natur bezeichnen, der an der Seite, wo Merkur mit dem Pegasus steht, in seinen grün umkränzten Abtheilungen und Einfassungen, hingegen den heitern Frühling der Poesie in das Gemüth bringen soll. Das Verhältniß der Farben ist beinah grell und die Formen, wie es sich bei diesem Künstler denken läßt, sind streng und herbe. Venus und einige der Musen sind jedoch von unvergleichlicher und fast erhabener Schönheit. Julio Romano hat, in seinem Gemählde der tanzenden Musen, das gegenwärtige wohl zu benutzen gewußt. Sehr ausgezeichnet ist die jüngste der Musen, die bacchantisch mit fliegendem Haar, in den leichtesten Formen des zierlichsten Körpers einher springt. Herrlich mit dem Rücken und Schenkeln gewendet sind einige der mehr heroisch gestalteten Musen, in der Mitte schaut eine, hergewendet mit dem Kopf, gerade auf den Zuschauer; das edelste Gesicht, aber ernst und traurig, und etwas trauriges fühlt man in jeder Physiognomie dieses Bildes. Die Allegorie desselben ist leicht und deutlich, und nicht so seltsam als in dem Seitenstück desselben aus der *christlichen Sphäre*, Nr. 40.

Heilige Frauen, gewaffnet oder mit Fackeln vorschreitend, und von Engeln begleitet, jagen die Laster vor sich her in ein Meer, welches den Vorgrund des Gemähldes bildet. Zur Linken sehen wir den Baum des Lebens, in den Stamm verliert sich die Bildung eines weiblichen Körpers; zur Rechten in den Wolken sieht man die heidnischen Tugenden, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, die wieder zur Erde kehren. Die Handlung geht vor sich am Ufer des benannten Gewässers, vor und zwischen mancherlei Lauben und Gängen, an welche sich der Baum des Lebens schließt, und durch die man weiter in den Hintergrund schaut, wo dieselbe Scene, wie die ungestalteten Laster von jenen bessern Wesen verjagt und verfolgt werden, fortgesetzt und wiederholt wird. Die Allegorie kann auch hier nicht dunkel sein; wir haben die Hauptpersonen unter den Priesterinnen des guten Princips ohne Zweifel auf die christliche Dreiheit des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe zu deuten, und wenn wir manche Form von der höchsten Schönheit bemerken, so ist das nicht mehr, als sich von diesem Mahler erwarten läßt. Sehr merkwürdig und sehr seltsam ist aber die absichtliche Häßlichkeit, Mißgestalt und Unförmlichkeit der Wesen, welche die Laster vorstellen, und welche zum Theil ihre bestimmten Nahmen an der Stirne tragen, als Ignorantia, Ingratitudo, Inertia u. s. w. Die letzte ist ohne Arme, und so sind auch andre mißgeschaffen und willkührlich zusammengesetzt; in der Luft schweben böse Geister, fliegende Kinder, welche wie Fledermäuse oder andres ekelhaftes Gewürm gestaltet sind. Ich wüßte das Ganze nicht schicklicher und nicht größer zu vergleichen, als mit den Allegorien und Bildern des Dante in der Hölle. Hier ist ein handgreiflicher Beweis, wie ein Mahler, der die idealische Schönheit kannte, absichtlich auch das Häßliche nachbildete, als nothwendiges Element in dem Kampf des guten und bösen Princips, welchen anschaulich zu machen nicht selten die Absicht oder das Bestreben der alten Mahler war. Vergleicht man diese beiden Werke, die in der gleichen Manier sind, die Figuren ungefähr einen Fuß hoch, mit der berühmten Madonna della Vittoria desselben Meisters, so muß man erstaunen über die Schönheit, Lieblichkeit und Vollendung; sie unterscheiden sich so sehr davon, daß man vermuthen möchte, sie

seien aus einer spätern Epoche seiner Bildung, als jenes Werk, vielleicht absichtlich der Manier eines andern jüngern anmuthigeren Meisters nachgebildet. Gewiß ist es, daß sie weniger von dem schönen Styl des Bellin entfernt sind.

Es sind nun über diese beiden Meister noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen; die erste über die Bilder des Mantegna, wie gut sich mit der Allegorie, wenn dieselbe nicht darnach strebt, die ewige Harmonie, in reiner Heiterkeit und Freude abspiegelnd, in Sinnbildern zu wiederholen und zu vervielfältigen, sondern sich vielmehr auf Gegensätze, meistens auf den des Guten und Bösen in ihrem Kampfe bezieht, eine innig gefühlte Traurigkeit und sentimentaler Ausdruck verträgt. Die Bilder des Fra Bartholomeo aber, sind ihrer äußern Bestimmung nach, Kirchenbilder, und sie können uns anschaulich machen, wie leicht und wie natürlich diese Gattung, zu einer Zeit, als noch die Wahrheit des Gefühls für diese Gegenstände ganz lebendig war, dahin führen konnte, die Begeisterung der Andacht zum Princip des Mahlers zu machen. Späterhin, als die fromme Gesinnung nicht mehr dieselbe war, mußte die Wirkung oftmahls eher nachtheilig sein; indem der Künstler, wo er nun für den Gegenstand nichts mehr fühlte, doch den Zwang der Aufgabe und der gegebenen Bedingung desto drückender empfand, und sein Produkt dadurch nicht selten in Gezwungenheit oder Spielerei gerieth, oder doch kalt blieb.

Vom Titian sah man viele vortreffliche Gemählde in dem runden Saal. Das größte und auffallendste darunter ist Nr. 69, ein sehr großes Stück von gewaltiger Wirkung; zwei heilige Männer, die von Räubern überfallen und ermordet werden. Oben sieht man einige Engel, welche die Palmenzweige für die Märtyrer in den Händen halten. Die Schönheit der Landschaft und des Himmels, und das Ergreifende der Wahrheit scheinen mir den Werth dieses Gemähldes auszumachen. Man glaubt wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich, so würde man wieder sagen: Wie mahlerisch! Welch ein Gemählde! So faßt und bildet er die Menschen auch in seinen Portraits, daß sie recht ins Auge treten, daß sie sich mahlerisch darstellen, ein Ge-

mählde machen, aber freilich in einer edleren Bedeutung, als diese Ausdrücke haben, wenn man sie auf Portraite der modernen Zeit anwendet. Sicher ist es, daß ihn das in dieser Gattung unterscheidet, und daß Holbein und Leonardo im Portrait ganz und gar nicht so verfahren. Ich bin sehr geneigt, diese Neigung zu dem, was ins Auge fällt, was Wirkung macht, für den eigentlichen Charakter seines Kunstgenies zu halten. Du weißt, wie ich mir schon seit langer Zeit die Manier des Corregio dadurch glaube verständlicher gemacht zu haben, daß ich ihn für einen musikalischen Mahler hielt. Wie natürlich ist es an sich, daß der Geist der verschiedenen Künste bei ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit sich oft gegenseitig zu vertauschen und zu verwechseln geneigt sein kann! Wir wollen dieses vor der Hand weder tadeln noch loben; genug es ist so, und unser Streben geht darauf aus, zunächst nur dieses zu erkennen und vor allen Dingen die Mahler ganz so zu verstehen, wie sie wirklich waren, und wie sie selbst es meinten. Giebt es nun musikalische Mahler, giebt es andre, die mehr im Geiste der Plastik oder selbst der Architektur gemahlt haben, so sehe ich nicht, warum nicht auch Mahler vorzugsweise pittoresk sein könnten, so daß der Charakter der Mahlerei sich in ihnen, statt in das Gebieth andrer Künste auszuschweifen, vielmehr noch inniger zusammendrängte und gleichsam von neuem in sich steigerte. Für den Titian aber würde dieser Begriff nur in einer niedern Bedeutung gelten können, wo das Mahlerische durch die Neigung zu dem, was am stärksten ins Auge fällt, schon nicht mehr weit vom Theatralischen ist; wenn wir nähmlich diesen Begriff des dramatisch Lebendigen, und für das Auge in klarem Schauspiel hervortretenden, ganz rein auffassen und zu diesem Behuf jeden nicht hieher gehörigen Nebenbegriff von Erzwungenheit oder unnatürlicher Uebertreibung davon ausscheiden dürfen. Wenigstens was die letzte Manier dieses Künstlers und das erwähnte große Bild betrifft, scheint dieses der Fall zu sein. Zwei Madonnen mit dem Kinde Nr. 71 und 72 aus der alten Sammlung, gehören unstreitig einer frühern Zeit an und gefielen mir ungleich besser, da eine Kreuzesabnehmung in der langen Gallerie (Nr. 944)

mehr an die Mahlerei des ſchnellhändigen Paul Veroneſe erinnert. Jene beiden kleinen Stücke ſind heiter, kindlich, beſcheiden, und nicht ſo theatraliſch. Die Pilger von Emaus Nr. 73 ſtehen gleichſam in der Mitte dieſer beiden Manieren. Die Wahrheit ſcheint hier der vornehmſte Zweck des Künſtlers geweſen zu ſein; man könnte es wohl im gewiſſen Sinn mit den niederländiſchen Gemählden des häuslichen Lebens vergleichen; aber freilich iſt es reiner und edler gedacht und ausgeführt und alſo bei einer ſcheinbar großen Aehnlichkeit doch gar ſehr verſchieden. Ganz in dieſer Farbenbehandlung, mit eben dem Streben nach auffallender Wahrheit, nur noch mehr auf den Effekt gemahlt, iſt die Dornenkrönung in der langen Gallerie (Nr. 940).

Ich habe dieſe Gemählde gleich hierher gezogen, um den Zuſammenhang nicht zu unterbrechen; die Portraite hingegen, welche man in dem Katalog des runden Saals angegeben findet, laſſe ich noch zurück, ſo wie auch die hier ausgeſtellten Werke von Raphael, um ſie alle gemeinſchaftlich zu betrachten.

Von vielen Mahlern beſonders der ſpätern Epoche jener alten Zeit müſſen wir uns bekennen, daß ſie in der zum Grunde liegenden Idee ihrer Werke, und in der Schönheit und Einfalt des Styls ziemlich bald entſchieden geſunken und entartet ſind, wie ſehr ſie auch in der Ausführung und Meiſterſchaft des Materiellen ſich gleich geblieben ſein, oder ſogar noch ſtete Fortſchritte gemacht haben mögen; ſo daß wir ihr eigenthümliches Genie meiſtens nur in ihren früheren Werken rein und unverdorben ſehen. Aber nicht leicht war mir dieſes bei einem andern auffallender als beim Titian.

Ich ſah in dem Zimmer, wo retouchirt wird, noch ein ſchönes Gemählde des Titian, unſtreitig aus jener erſten Manier, und in demſelben verjüngten Maaßſtabe, wie die erwähnten beiden Madonnen. Es ſtellt einige nackte Frauen in einer Landſchaft dar, wo Männer am Boden ſitzen und ſich mit Muſik ergetzen. Die weiblichen Formen ſind etwas ſehr breit und gediegen, aber die Behandlung iſt kräftig. Ich glaube hier eine allgemeine Eigenſchaft dieſes Mahlers zu bemerken; ſeine Neigung zur wollüſtigen Carnation geht keinesweges wie beim Correggio dahin, das Fleiſch

bis zur Durchsichtigkeit zu verklären und dadurch das Gefühl der Lüsternheit auszudrücken und anzuregen, sondern er sucht vielmehr durch Gediegenheit, Masse und ungleich reinere Wahrheit der Farbe unser Auge zu fassen und zu erfüllen. Jene Durchsichtigkeit führt dagegen unfehlbar von dem wahren Begriff der Carnation ab, und nöthigt den Künstler die ursprüngliche reine Farbe des Fleisches in grünliche oder in bläuliche und röthliche Schattirungen spielen zu lassen.

Nach allen diesen sehr vorzüglichen Werken des Titian, würde ich dennoch nur eine viel zu geringe Meinung von ihm bekommen haben, hätte mich nicht ein Christuskopf desselben eines bessern belehrt, der seit einiger Zeit in dem langen Saale aufgehängt worden, aber im Katalog noch nicht angegeben ist. Hier erscheint in Wahrheit die Schönheit der Farbe so rein und so deutlich, daß man alle Lobsprüche, welche dem Titian in dieser Rücksicht gegeben worden sind, versteht und billigt. Es ist als Portrait behandelt, daher auch ungleich jüdischer, aber doch fast eben so streng in Form und Ausdruck, als der Christus von Bellin in Dresden; das scharfe schwarze Auge besonders. Es ist ganz im Profil. Das Symbol der Dreieinigkeit an der segnend aufgehobnen Hand, der milde Sonnenschein um das Haupt, erinnert an die höhere Deutung und Heiligkeit des sonst so persönlich dargestellten Gottmenschen; und der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau, und helle Roth des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Gelbbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hieroglyphe.

Eine Kreuzesabnehmung von Andrea del Sarto und zwei dramatische Gemählde aus der Geschichte Josephs, von eben demselben, haben viel Vorzügliches, besonders die letzten. Ich nannte sie dramatisch, weil sie, wie es bei den alten Mahlern nicht selten ist, mehrere Momente derselben Geschichte darstellen, so daß dieselben Personen auf demselben vier oder fünfmahl in verschiedenen Handlungen und Stellungen vorkommen. Sie sind aber alle in kleinem Maaßstabe, und also auch die des Hintergrundes, wenn gleich noch etwas kleiner, nicht gar sehr verschieden.

Ungleich anziehender und tiefer aber iſt ein Gemählde des Palma Vecchio Nr. 43. Ein Hirt, der das Chriſtkind anbetet; die Landſchaft im Hintergrunde iſt ſchön behandelt, nach Art der ältern italieniſchen Gemählde. Der Hirt iſt von einer Wahrheit und Innigkeit, die ſich nicht beſchreiben läßt; er iſt ganz Anbetung, Gefühl, treue Ergebenheit und Freude. Die Kleidung iſt abſichtlich arm und einfältig, die Geſtalt aber edel.

Von Julio Romano iſt ein herrliches Bild zu ſehen, Nr. 35: die Beſchneidung des Chriſtkindes. Ein Gedränge meiſtens ſchöner, faſt durchaus fröhlicher oder doch zufriedner Menſchen, in einem auf das üppigſte ausgeſchmückten Tempel; ich weiß nicht, ob der ſtrenge Sinn der älteren Mahler eine ſolche Umgebung für dieſen Gegenſtand gewählt, oder gebilligt haben würde. Aber das Eigenthümliche dieſes römiſchen Künſtlers, ſeine Neigung zur heidniſchen Fülle und Pracht, die ſeinen hohen Sinn ſo vorzüglich beherrſchte und beſeelte, ſpricht mit einer ſchönen Deutlichkeit daraus hervor. Ich finde denſelben Charakter, noch glänzender nur, in der triumphirenden Fülle des feſtlichſten und reichſten Lebens, in den großen Cartons zu Tapeten, die im Saale der Zeichnungen zu ſehen waren; und einen ſehr nahe verwandten in den Tapeten des Raphael ſelbſt, die wir in Dresden ſo oft gemeinſchaftlich betrachteten. Sie befinden ſich wie Du weißt, auch hier, und waren am Feſte des heil. Rochus in der Kirche desſelben ausgehängt, aber nur kurze Zeit, ſo daß ich mich aus der Erinnerung kein Bild davon zu entwerfen getraue. Es waren alle die, welche in Dresden befindlich ſind, ebenfalls auch hier zu ſehen; ſtellenweiſe ungleich beſſer erhalten, ſtellenweiſe aber auch weit ſchlechter; außer dieſen dann noch einige, die dort nicht vorhanden ſind, in demſelben Style behandelt, aber nicht alle eben ſo ſchön. Haben nicht etwa beide, Raphael und Julio Romano, aus einer gemeinſchaftlichen Quelle geſchöpft, oder hat nicht der Lehrer ſich bisweilen herabgelaſſen, abſichtlich in der Manier des Schülers zu arbeiten, ſo kann man vom Julio Romano nicht mehr rühmen in ſeinen beſten Gemählden, als daß der Charakter und der Geiſt ſeines Meiſters darin iſt. Es darf dieſes aber auch mit Wahrſcheinlichkeit angenommen werden, und iſt ganz in

Raphaels Charakter, der die verschiedensten Arten und Manieren der Darstellung mit großer Biegsamkeit anzunehmen und in sie einzugehen wußte, indem er sie alle durch die ihm vor andern eigenthümliche Schönheit der Formen und liebevolle Begeisterung und Anmuth neu zu beseelen wußte. Und dieses gilt von ihm seit der ersten Periode, wo seine früheren Jugendwerke oft noch schwer von denen seines Meisters Perugino zu unterscheiden sind, bis zu der letzten, wo das gefährliche Beispiel des Michael Angelo auch ihn einigermaaßen mit sich fortriß. Diese Neigung aber zu der Fülle von Leben und Bildung des alten Heidenthums, womit Julio Romano die christlichen Gegenstände fast jederzeit auszuschmücken sucht, und die sich bis auf die Umgebungen und Verzierungen zu erkennen giebt; diese Neigung glaubte ich selbst in der heiligen Familie Nro. 36 wahrzunehmen, und würde in meinem Eindruck und Gefühl keine Veranlassung finden, an dem Urheber zu zweifeln, wenn es nicht anders historische Gründe sind, welche einige Beurtheiler veranlaßt haben, dieses Gemählde, wie im Katalog angegeben wird, dem Raphael oder einem andern Schüler desselben beizulegen.

Ich werde nunmehr, da ich Dir meine Betrachtungen über die Gemählde der langen Gallerie vorlegen will, um nicht durch die Verwirrung der einzelnen Anschauungen zu ermüden, nicht mehr wie bisher Stück vor Stück durchgehen, sondern alles unter gewisse allgemeine Kapitel ordnen, nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Schule oder Nation, welcher sie angehören, oder auch nach allgemeineren Gesichtspunkten.

Den Anfang aber mache ich mit dem Corregio, welchen zu verstehen, ich mich schon lange bemüht habe. Schon daß es nicht leicht ist, kann dazu reizen; doch will ich auch nicht läugnen, daß ich eine Vorliebe für ihn habe, und daß ich ihn unter gewissen Bedingungen allerdings sehr hoch zu stellen geneigt bin. Gelehrte und in Rom gebildete Künstler sind meistens nicht dieser Meinung, und tadeln diesen Mahler nicht wenig, weil seine Schöpfungen, dem was sie Richtigkeit der Zeichnung und idealische Gestaltung nennen, oft nicht entsprechen. Ich würde mehr Gewicht auf diese Urtheile legen, wenn ich nur nicht bemerkt hätte,

daß die Urtheilenden die Absichten dieses Künstlers durchaus nicht verstehen, ja wohl gar nicht bemerken, weil sie sich nicht die Zeit lassen, seine Werke gehörig zu betrachten. Vor der Hand fordre ich nur das, daß man ihn aufmerksam betrachten und verstehen solle; das übrige wird sich dann schon von selbst finden. Und es dürfte leicht sein, daß eben diese Absichten in das, was das innerste Wesen und die eigentliche Idee der alten italienischen Mahlerkunst ist, so tief eingreifen, daß dagegen jene an ihrer Stelle und in gehöriger Anwendung allerdings gültigen Forderungen richtiger Zeichnung und edler Form, hier nur aus Mißverstand so oberflächlich zum Tadel des großen Meisters angewandt werden.

Zuvörderst will ich nur das Eine bemerken, daß man die Gemählde des Corregio nicht verstehen kann, außer in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenhange. Eines erklärt das andre, und viele beziehen sich auf einander. In Dresden sind die wichtigsten Werke von diesem Mahler, da lernt man ihn leichter verstehen; doch gewähren auch die hiesigen Reichthümer eine reiche Nachlese, und sie haben mir vollends über allen Zweifel klar gemacht, was ich schon dort zu fühlen glaubte.

Corregio hat nicht nur, wie Leonardo, auf fast allen seinen Gesichtern ein ähnliches Lächeln, sondern er wiederholt auch auf verschiedenen Gemählden nicht selten dieselben Gesichter, die in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit sich wieder zeigen, und unverkennbar dieselben sind. So ist auf dem Märterthum des heil. Placidus und der heil. Flavia Nr. 758 das Gesicht der letzten ganz und gar dasselbe, wie das der eher häßlich als schön zu nennenden Alten auf der berühmten Nacht. Der Engel in der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten Nr. 754 gleicht ganz dem einen der beiden größern zur Seite der Madonna auf dem heiligen Sebastian zu Dresden. Die Katharina auf dem Gemählde Nr. 756, welches die Verlobung derselben mit dem Christkinde darstellt, und die Magdalena auf dem Hieronymus Nr. 753 erinnern an die Madonna auf dem St. Georgio zu Dresden, die so reizend und beinah scherzend lächelt; andrer Beziehungen und Aehnlichkeiten nicht zu gedenken, die schon mehr modificirt sind, und nicht vollkommne Gleichheiten und Wiederholungen, son-

dern nur Variationen gleichsam eines und desselben Thema's, einer sehr deutlich hervorscheinenden Grundform bilden. Du wirst auch unter denen in Dresden befindlichen Gemählden, in gegenwärtiger Anschauung, viele dergleichen Beziehungen wahrnehmen können, über die ich in der Abwesenheit und aus der Ferne nicht ins Einzelne gehen kann.

So wie es Dichter giebt, deren Gedichte unverkennbar unter einander verbunden sind, und bei noch so großer Verschiedenheit der äußern Form und des Stoffs der einzelnen Werke dennoch eine absichtliche Beziehung auf einander verrathen, so daß sie alle mehr oder weniger ein und dasselbe Grundgewebe nur fortzusetzen scheinen und eigentlich nur Ein Gedicht zu nennen sind; so wie sie nur wenige Charaktere von auffallender Familienähnlichkeit uns in veränderten Verhältnissen immer wiederbringen und weniger im Thema, das oft sehr einfach ist, als in den mannichfaltigsten Variationen desselben, den Reichthum ihrer dichtenden Fantasie entfalten; so hat auch Corregio gemahlt. Seine Gestalten sind ihm, was dem Musiker die Töne, der aus so wenigen eine Welt von Gefühlen hervorzulocken weiß; eben so auch dieser tiefsinnige Mahler. Wie beschränkt auch der Kreis seiner Formen war, und wie einfach die Methoden der Umwandlung, so wußte er doch eine nicht leicht zu erschöpfende Fülle von Gedanken damit anzudeuten.

Was andern Mahlern oft mit Recht der letzte Zweck ist, die Formen, die Gestalten; diese sind dem Corregio nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen. Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn dieses für die große Mannichfaltigkeit seiner Gemählde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen: Allegorie ist das innere Streben, der Zweck, der Charakter seiner ganzen Kunstmanier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede sein kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nähmlich, wenn sie anders

noch dieſen Nahmen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, ſondern einzelne abſtracte, alſo beſtimmte und beſchränkte Begriffe in Sinnbilder überſetzen will; daß von dieſer, ſage ich, hier gar nicht die Rede ſein kann, verſteht ſich von ſelbſt.

Am auffallendſten iſt die Allegorie in der berühmten Nacht, und der Gedanke derſelben erklärt zugleich, was außerdem Verwunderung erregen muß, wie der Mahler, der doch ſonſt Anmuth und Schönheit zu kennen und zu lieben zeigt, ſo ganz häßliche Geſtalten habe bilden können, wie die Alte und den bejahrten Hirten im Vorgrunde links. Es wollte der Künſtler andeuten, daß dieſes zur Rettung der Menſchen beſtimmte Kind, wie ein göttlich helles Licht in die finſtre Nacht der verdorbenen Welt erſchienen ſei. Um dies auszudrücken, iſt die einzige Beleuchtung, die man faſt allein in dieſem Gemählde zu bemerken pflegt, ſehr tiefſinnig gewählt, keineswegs aber etwa bedeutungslos nur beſtimmt, die Geſchicklichkeit des Künſtlers im Helldunkel ſehen und bewundern zu laſſen. Was war in dieſer Anſicht der Sache nothwendiger, als nicht bloß die Freude über den Glanz der göttlichen Erſcheinung aus dem Reiz und dem Lächeln einiger ſchönen Geſichter und Geſtalten zurückleuchten zu laſſen, ſondern auch die Häßlichkeit der entarteten und in Finſterniß verſunkenen, trüben, irdiſchen Welt, die ſolch' eines errettenden Lichtes bedurfte, in einigen andern Perſonen zu vergegenwärtigen und in Erinnerung zu bringen? Und daß er dieſe Schlechtigkeit der irdiſchen Welt vorzüglich als Gemeinheit aufgefaßt hatte, und uns darſtellt, darüber müſſen wir ſeinen richtigen Verſtand loben. Das und nichts anders iſt offenbar die Meinung und die Abſicht des Künſtlers geweſen. Aber ſchwerlich werden diejenigen, welche in die Anſicht der Religion, nachdem ſie ihrem Herzen fremd geworden iſt, ſich auch nicht einmahl mit der Fantaſie hinein verſetzen können, jemahls dahin gelangen, die alten Mahler zu verſtehen. Jener Gedanke, der in der berühmten Nacht des Corregio ausgedrückt iſt, gehört übrigens zu den allereinfachſten und natürlichſten, ja er wird faſt nicht fehlen können und mehr oder minder überall hervortreten, wo die chriſtliche Anſicht herrſchend iſt. Viel weiter von dem gewöhnlichen Gleiſe entfernt, iſt die Abſicht und Bedeutung in den beiden andern großen Altarblättern zu Dres-

den in dem St. Georgio und dem Sebastian. In dem ersten ist die Maria in einer Freundlichkeit und Heiterkeit dargestellt, die an kindlichen Muthwillen gränzt. Hier ist alles reine Freude, Leichtsinn und Lächeln im heitern Himmel; darum ist Perspektiv und Colorit so hell und so durchsichtig, und darum ist das Gemählde oben von den üppigsten und glühendsten Früchten und Blumengewinden umkränzt. Hier kann der Mahler sehen, was eigentlich Blumenstücke sind, was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten sollen, da sie, wenn man das einzelne Glied, was nie geschehen sollte, aus seiner Stelle, als mitwirkendes Element in dem organischen Ganzen der Kunst herausreißt, dann nur noch als eine untergeordnete Gattung erscheinen können. Dergleichen giebt es nicht; wenn aber, was nur Theil eines vollständigen Gemählbes sein kann, selbst ein Werk für sich sein soll, so verliert es nothwendigerweise seine Bedeutung, und also auch seine Würde. Auf dem St. Georgio tritt nichts so reizend aus dem Ganzen hervor, als der Leib des Kindes vorn auf dem Bilde, das Lächeln der Maria und die liebliche Gestalt des Johannes; es ist das gleichsam der musikalische Grund-Accord des Ganzen. Es ist unläugbar, Corregio ist ein Mahler, der schöne Stellen hat, und wenn gleich vielen, nach einseitigen Begriffen, dieses eher ein Grund zum Tadel als zum Lobe scheinen dürfte, so weiß ich doch recht wohl, daß dieß wesentlich und nothwendig mit den bemerkten Eigenschaften zusammenhängt, welche das Wesentliche seiner Manier bilden; ich meine das Musikalische und die Neigung zur Allegorie. Auch sind jene schönen Stellen nicht zufällig dort, wo sie sind, sondern mit tiefer Ueberlegung und Absicht gerade dahin gelegt, nicht um der bloßen sinnlichen Schönheit willen, sondern um den Gedanken oder das tiefe individuelle Gefühl des Ganzen so klar als möglich auszusprechen. So heiter und ganz freundlich aber auch dieses Bild von Corregio erscheint, so ist doch im heiligen Georg selbst, und auch sonst, eine Erinnerung an den, auf allen seinen Gemählden vorherrschenden oder durchschimmernden Gegensatz und Kampf des guten und des bösen Princips auch hier noch übrig. Aber freilich ist es nicht der schreiende Gegensatz des himmlischen Lichtes und dunkler Häßlichkeit, wie in der Nacht; vielmehr ist wenig Accent darauf

gelegt, und das böſe Princip erſcheint ganz überwunden, das gute aber in ungeſtörter Heiterkeit. Weit ſtärker tritt dieſer Gegenſatz auf dem heiligen Sebaſtian hervor, worin übrigens die Mutter Gottes, wie ſich aus der Vergleichung der ſie hier umgebenden Glorie mit der gewöhnlichen ergiebt, im Glanze der Sonne, als bibliſches Sinnbild vom wahren Glaubenslicht der ewigen Liebe, dargeſtellt erſcheint; und warum wollten wir zweifeln, daß der Mahler, der Licht und Finſterniß, als das Göttliche und das Böſe, gedacht hat, nicht auch das Weſen des erſten in jener dem Lichte verwandten Geſtalt nach herkömmlicher kirchlicher und ſchriftgemäßer Bilderſprache erkannt und ſich ſelbſt ausgedrückt habe? *)

*) Jene Zuſammenſtellung von Licht und Finſterniß, von dem guten und böſen Princip, tritt in keinem Gegenſtande mahleriſcher Darſtellung ſo deutlich und in ſo reicher Entwicklung hervor, als in den Gemählden vom Weltgerichte, wo auf der einen Seite die teufliſche Verworfenheit oder Verzweiflung der Verdammniß, auf der andern die himmliſche Verklärung der Seeligen, den ſtärkſten nur irgend denkbaren Gegenſatz bilden. Eben darum gehört auch dieſer Gegenſtand zu den älteſten, und bildet eine der primitiven Grundanſchauungen der chriſtlichen Mahlerei. Lange, ehe Michael Angelo durch ſeine rieſenhafte Darſtellung dieſer letzten Weltſchickſale ſeiner Zeit und die Kunſt ſelbſt in Erſtaunen ſetzte; hatte noch in der demüthigen Kindheit der Kunſt, der ſinnige Angelico, auf dem beſchränkten Raum von wenigen Quadratſchuhen, in mehreren ſeiner kleinen Bilder, das Gericht des Herrn, nach ſeiner frommen Art zu entwerfen verſucht. Und wenn man gleich an den Gruppen der Verdammten wohl ſieht, daß es nicht in ſeinem Charakter lag, dieſe glücklich nachzubilden; ſo iſt dagegen in den Chören der Seeligen, wie er ſie mehrmahls gebildet, entweder mit den Engeln tanzend, oder wie ſich Liebende, die auf Erden getrennt waren, dort wieder finden, eine wahrhaft himmliſche Fantaſie ſichtbar; und auch der Ausdruck im Geſicht des Erlöſers, wo die unerbittliche Strenge des Richters doch mit der tiefſten Liebe gepaart erſcheint, iſt ungleich wahrhafter, als in den Darſtellungen der ſpätern, großen Meiſter, die dabei oft in das Theatraliſche verfallen ſind. Wie alt aber dieſer Gegenſtand in der chriſtlichen Kunſt ſei, erhellt unter andern aus der Geſchichte des heil. Cyrillus und Methodius, von denen berichtet wird, daß als ſie hingingen, um den König von Bulgarien und die andern ſlawiſchen Völker dortiger Gegend zum Chriſtenthum zu bekehren, ſie ſich dabei beſonders auch eines Ge-

Jene drei großen Kirchenbilder, von denen ich keinesweges annehmen möchte, daß ſie der Zeit nach ſehr verſchieden ſeien, ſondern die im Gegentheil aus der Maſſe der übrigen durch ihre innere Aehnlichkeit in der Verſchiedenheit ſelbſt, ſich natürlich zuſammenſtellen, wie Glieder Einer Dichtung; jene drei großen Kirchenbilder, die Nacht, der heilige Georg und der Sebaſtian, ſind gleichſam der Text zu allem, was ſich ſagen läßt über den Corregio, nähmlich über ſeine zweite Manier. Das einzige unter ſeinen Gemählden, das unläugbar aus einer frühern ſein muß, iſt das göttliche Kirchenbild zu Dresden mit dem Johannes dem Täufer und dem heil. Franciscus. Dieſes Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desſelben Meiſters aus der zweiten Manier vorziehen dürfte, ſteht durchaus allein, und kann gar nicht mit dieſen verglichen werden, entfernt ſich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Mahler. Jene drei Bilder nannte ich den Text zu einer Charakteriſtik der Manier des Corregio; einen reichen, ſehr reichen Commentar aber bietet uns das Pariſer Muſeum dar.

Zuerſt finden wir hier zwei beſchränktere Bilder, dem Umfange und auch dem Inhalte nach. Der Gegenſatz, der ſonſt immer der Vorwurf des Corregio bleibt, iſt hier gleichſam getrennt und aufgelöſt, das eine ſtellt uns die reine Freude dar, das andre nichts als den bitterſten Schmerz. Das erſte iſt eine Verlobung der Katharina mit dem Chriſtkinde; hinter der Katharina ſteht der heil. Sebaſtian, der freudig zuſchaut. Ich weiß weiter nichts darüber zu ſagen, als daß die lächelnde Anmuth des Corregio hier beinah ganz zur reinen Schönheit verklärt und veredelt iſt. Im fernſten Hintergrunde iſt in ganz kleinen Figuren der Tod des heil. Sebaſtian mehr angedeutet als dargeſtellt; und noch eine andre, vermuthlich doch auf die Katharina zu beziehende, Geſchichte des Märterthums, welche ich nicht recht zu entziffern weiß. Tritt man nicht ganz nahe hinzu, ſo ſieht man die Figürchen gar nicht, beſonders da der Hintergrund ſehr nachgedunkelt hat. Es iſt nur ein Knie-

---

mählbes vom jüngſten Gerichte bedient haben, um dieſen Heiden den Begriff von dem himmliſchen Lohn der Frommen und der ewigen Verdammniß der Gottloſen recht anſchaulich zu machen.

stück, oder wie soll ich es nennen, die Figuren sind nur bis auf die Brust und Hände zu sehen, aber gewiß ist es eines der vorzüglichsten Werke dieses Meisters, von einer klaren Schönheit, die auch denen einzuleuchten pflegt, welche sonst den Corregio nicht verstehen. Noch weit tiefsinniger aber scheint mir das zweite der beiden erwähnten Bilder, eine Kreuzesabnehmung. Es pflegt von den Mahlern und auch von denen, die bloß nach dem gegenwärtigen Gefühl, sonst oft am richtigsten urtheilen, nicht wenig getadelt zu werden, weil in Wahrheit alle die Personen, welche um die Leiche Christi versammelt sind und in Klagen ausbrechen, ohne Ausnahme entschieden häßlich sind, wenigstens von häßlicher Geberde, wenn gleich von dieser abgesehen, keinesweges von unedler Form. Ein so aus dem Innersten laut hervorschreiender Schmerz und mit dieser ergreifenden und erschütternden Wahrheit, kann wohl nicht anders als entstellen. Welcher andre Schmerz aber wäre hier an seiner Stelle und dem Gegenstande angemessen? Den Klagenden entzog der Mahler die Schönheit, die er ihnen wohl hätte zu geben vermocht, wenn seine tiefe Weisheit es nicht besser geachtet hätte, sie alle über den Leichnam des Erlösers auszugießen. Ich habe mehrere vor das Bild geführt, die es beim ersten Eindruck abgeschreckt hatte, und sie haben mir alle gestehen müssen, daß der entseelte Körper des Erlösers unaussprechlich schön sei, und gar nicht schöner sein könnte; und doch ist es eine Leiche, eine Leiche in jedem Umriß und jeder Stelle, aber noch beseelt von Schönheit und schmerzlicher Wehmuth, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes. Wie viel wahrer, wie viel tiefer ist das gedacht, als wie andre geringere Mahler den Leichnam des Erlösers unserm Auge zum Gegenstand des Ekels und Abscheues darzulegen, und daneben etwa zum Ersatz eine Magdalena zu stellen, in eitler Schönheit und eben so eitlen Thränen, ohne die innige Tiefe des Schmerzens! So oberflächlich erscheint mir selbst das Gemählde des Andrea del Sarto über diesen Gegenstand, wenn ich es mit dem des Corregio vergleiche. Doch würde es fast unbillig sein, diese Vergleichung gegen den sonst so verdienten Künstler durchzuführen, eben weil Corregio hier das einzig Rechte so ganz getroffen hat, daß man nach

dem ſeinigen kein andres desſelben Inhalts mehr mit Beifall anſehen kann. Die beiden Kirchenbilder, welche hier von demſelben Meiſter befindlich ſind, enthalten auch manchen Anlaß zum Nachdenken, beſonders die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Mutter ſchöpft Waſſer aus einer lebendigen Quelle, der Vater bricht Früchte von einem Palmbaum, welche das Kind oder der Knabe mit der einen Hand empfängt, im übrigen aber den Trank aus der Schale der Mutter erwartet. Seine Hände bilden ſegnend erhoben, das gewöhnliche Symbol der Dreieinigkeit. Man tadelt in dieſem Bilde gewöhnlich die Wolken, als zu körperlich und ſchwer; ſie ſind es auch, aber gewiß nicht ohne Abſicht. Das ſehe ich wohl, der Künſtler hat in dem Baum, von dem der Vater die Frucht bricht, Engel, Wolken und Zweige des Baums gleichſam zu einem Gewebe und Kranz verflochten, der zugleich die obere Umkränzung des Gemähldes bildet; und er hat ſie ſo verflechten wollen, daran zweifle ich nicht. Doch getraue ich mir in dieſen zuſammengeſetztern und willkührlichern Allegorien nicht ſo ihm nachzudenken, und was er meinte, in Worten auszudrücken. Das Bedeutende in der Stellung des Sohnes, wie er zwiſchen Frucht und Trank getheilt da ſteht, mit der Hindeutung auf die Dreieinigkeit, iſt deſto merkwürdiger, weil es ſich in der Skizze zu dieſem Gemählde nicht findet, die unter den hieſigen Zeichnungen zu ſehen iſt, und überhaupt mehrere Abweichungen enthält; ſo iſt das Kind auch ungleich mehr ausgebildet und älter.

Eben daſelbſt (Nr. 64. a. und b.) ſah man zwei kleine Gemählde in Waſſerfarbe von demſelben Meiſter, wovon das eine den Sieg der Tugend darſtellt, die von oben durch einen Genius gekrönt wird, und zu deren Füßen das Böſe ohnmächtig vernichtet liegt. Zu ihrer Rechten, des Betrachters Linken, ſitzen die heidniſchen Tugenden der Gerechtigkeit, Klugheit und andre mit ihren Attributen. Gegenüber eine himmliſchere Geſtalt über dem Globus ruhend, und auf den Fleck deutend, der durch einen Strahl von oben als derjenige ausgezeichnet wird, von welchem das Licht des Heils ausging. Unter dem Erdball und unter den Füßen der Tugend liegt ein Unthier; der Kopf iſt der eines Hundes, oder ſoll es ein Wolf ſein? Einige Theile ſind

von einem Fiſche, mit Schuppen und Floßfedern, andres ſcheint noch von andern Thieren. Ich ſage, es ſcheint, denn die Zuſammenſetzung und ſelbſt die Lage dieſes Thiers oder Symbols iſt ſo wunderlich verworren, daß da überdem die Dimenſionen nicht ſehr groß ſind, die Gewänder der ſitzenden Figuren, die ſich dazwiſchen ſchlagen, die Verwirrung vermehren, und auch der Globus einen Theil dieſes ſeltſamen Weſens oder Unweſens bedeckt, oder ſich vielmehr in dasſelbe zu verlieren ſcheint, es mir nicht wohl möglich ſein möchte, die Conſtruction desſelben in der Beſchreibung deutlicher zu machen, als ſie im Gemählde iſt. Ich habe mehrere Künſtler und Kenner vor dieſes Gemählde geführt, aber niemand hat es mir befriedigender entziffern und das Verworrne in dieſem Symbolenbilde völlig auflöſen können. Ich halte es aber für dieſen ſtets abſichtlichen Künſtler gar nicht für zu grüblerisch, anzunehmen, daß er eben dieſes Verworrne abſichtlich geſucht habe, um dadurch die Natur des böſen Princips mit auszudrücken.

Ich kehre zu den Kirchenbildern zurück. Auf dem heiligen Hieronymus iſt nichts ſo auffallend, als die Lieblichkeit der Magdalena. Sie neigt ihr Haupt auf das göttliche Kind, deſſen Fuß ſie küßt; dieſe Lippen, dieſe ſanft anſchmiegende Wange, dieſes fließende Haar, und das Händchen des Kindes darin; etwas weicheres und einſchmeichelnderes giebt es nicht, als die ſüße Liebe und zarte Anbetung dieſer hingegebnen ſchönen Seele.

Die andre dem Sinnlichen und Ueppigen zugewandte Charakter-Seite an dieſem zwieſpaltigen Künſtlergeiſte zeigt uns ſeine Antiope, das einzige Gemählde heidniſchen Inhalts, was hier von ihm zu ſehen war. In den chriſtlichen Darſtellungen, wo er auch noch ſo ſehr das ſinnlich Schöne und reizend Liebliche geſucht und gemeint haben ſollte, iſt dieſes doch allemahl ganz verhüllt und gleichſam verſtohlen, wie es der Natur der Mahlerei wohl am angemeſſenſten ſein mag. So tief aber war dieſer Geiſt gewohnt, in das rechte wahre Weſen der Dinge einzudringen, daß er in der Behandlung antiker Gegenſtände ganz den entgegengeſetzten Weg einſchlug; er fühlte wohl, obgleich wir gewiß nicht mehr gelehrte Kenntniß des Alterthums bei ihm vorausſetzen können, wie bei andern, daß die alte Fabel und Antike nicht auf eine ver-

stohlne, und nur in Andeutungen sichtbare Lüsternheit ausgehe, sondern auf nackte Schönheit, und das Wollüstige derselben nicht zu verhüllen. So zeigt er uns hier ein reizendes Weib, in lächelndem Schlummer liegen, die ein freudetrunkner Beschauer unserm Auge völlig entblößt; zu ihren Füßen ein schlummernder Amor. Man sah übrigens dieses Gemählde durchaus nicht günstig; ich habe mehrfach versucht, auszufinden, wie man es am besten anschauen müßte, und mir scheint, es müsse so betrachtet werden, daß der Betrachter wenigstens völlig auf gleicher Höhe mit dem Gemählde stehe ja vielleicht wäre es am besten, wenn man noch höher stünde und das Gemählde von oben herabsähe. Es scheint dies sonderbar, aber so gut wie Corregio andre Kirchenbilder dazu einrichtete, von unten herauf gesehen zu werden, konnte er dieses Gemählde für eine besondre Stelle und örtliche Bestimmung in dem Hause, wer weiß welches Reichen, gerade auf den entgegengesetzten Fall angelegt haben.

Es ist wohl Zeit, daß ich einmahl vom Corregio schließe. Ich habe mit Fleiß lange bei ihm verweilt, nicht etwa weil ich seine Art zu mahlen für die einzig rechte halte; sondern weil sich an diesem Beispiele den Künstlern und Kunstliebhabern, sehr bequem und recht deutlich zeigen läßt, wie verschieden von der jetzigen, die Denkart der alten Mahler, und wie ganz andre ihre Absichten waren, welche richtig und der Wahrheit gemäß zu verstehen, die jetzt gangbaren meistens sehr seichten Begriffe von Schönheit, Ideal und Antike keinesweges zureichen wollen. Ich gehe nun über zu einer andern Gattung von Mahlern, die mir nicht nur wegen ihres ältern und herben Sinnes und Charakters, sondern auch durch die tiefe Strenge ihrer Art und Denkart, oder durch den allumfassenden gleichsam welterobernden Geist, als die Heldenkünstler der alten Zeit erscheinen, die wenn jener weiche Allegri jedes liebliche Gefühl, und auch die tiefste Rührung durch die Musik seiner Farben spielend in uns zu erregen weiß, statt dessen vielmehr stolze Tempel von erhabenen Gestalten wie zum ewigen Denkmahl in strenger Symmetrie vor uns aufbauen oder unser Auge durch die verschwenderische Fülle prachtvoller Triumphe des festlichen Lebens mit Freude und Erstaunen füllen.

Den Anfang mache ich mit dem Leonardo da Vinci, der unter allen am meiſten Aehnlichkeit und Verwandtſchaft mit dem Corregio hat, ſo daß wir nach den Werken allein zu urtheilen, glauben müßten, Corregio habe ſich vorzüglich auch mit nach dem Leonardo gebildet. Denn ſo ſtrenge dieſer in ſeinen Umriſſen iſt, ſo ſehr auch der Begriff über das bloße Gefühl zu herrſchen ſcheint, ſo objectiv wahr die Vollendung jedes Einzelnen iſt, ſo iſt doch in allen Geſichtern ſeiner Gemählde eben jenes individuelle Lächeln ſchon ſichtbar, welches beim Corregio ſo charakteriſtiſch hervortritt, und den verſchiedenen Phyſiognomien, eine ſehr ſtarke Familienähnlichkeit oft bis zur Einförmigkeit giebt, und allerdings wohl hier und da manierirt genannt werden kann, wie ein Dichter, der nur einen kleinen Kreis von Charakteren in auffallender Familienähnlichkeit portraitmäßig darzuſtellen wüßte. Merkwürdig iſt, daß uns das Portrait des Leonardo ſelbſt, Nr. 170 der Zeichnungen, denſelben individuellen Zug darſtellt, den wir an ſo vielen ſeiner Figuren wahrnehmen; dieſelben halb zugedrückten Augen, dasſelbe Lächeln um den Mund. Noch merkwürdiger iſt es, daß wir eben dieſe Eigenheit auch auf Gemählden ſeiner Schüler, beſonders des Luini, wieder finden; und welcher Mahler hat Schüler gebildet, die ihm ſelbſt gleicher, und ſeiner würdiger wären, als dieſer? Er hielt alſo dieſes Liebliche, dieſe ſchwebende Muſik eines holdlächelnden Seelenausdruckes, für weſentlich zur Kunſt, da er gewiß nichts ohne Nachdenken gelehrt hat; es war ihm Grundſatz geworden, ſo zu mahlen, wenn es gleich anfänglich nur individuelle Eigenheit geweſen war. Auf keinem der hieſigen Gemählde iſt dieſe Manier ſo auffallend grell, als auf einer heiligen Familie, wo Johannes das Lamm und der kleine Jeſus eine Wagſchale hält, die ihm der vor ihm in blanker Rüſtung kniende St. Michael reicht. Merkwürdig war mir die heilige Jungfrau. Das Geſicht könnte faſt ohne alle Veränderungen, oder doch mit wenigen, ganz unendlich kleinen und nichtsbedeutenden, auch einen ſehr jugendlichen Chriſtus vorſtellen; ſo wie der Kopf des jugendlichen Heilands im Tempel von ihm, offenbar nur durch kleine Zufälligkeiten von dem Geſicht einer Madonna abweicht. Es hat alſo der Mahler das Ideal des Göttlichen in

der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts gesucht. Ich sagte Ideal, denn was ist denn das Ideal in jedem Sinne des Worts, als die dennoch zu Stande gebrachte reelle Verbindung zweier Elemente, die eigentlich sich zu trennen streben? Die bloße Vollkommenheit der Proportionen im mittleren Durchschnitt, die auch für die Plastik nur negative Bedingung der ihr eigenthümlichen Schönheit, in der Mahlerei aber gar nicht einmahl allgemein anwendbar ist, darf noch keineswegs mit diesem Nahmen bezeichnet werden. Ganz anders aber und größer wie es mir scheint, hat Leonardo die Mutter Gottes genommen, in einem kleinen Kniestücke etwas unter Lebensgröße Nr. 922, welches in Rücksicht der vollendeten Ausführung leicht die erste Stelle unter allen verdienen möchte. Es hat schon ganz das Weiche und Verschmolzene des Corregio in der Licht- und Farbenbehandlung, dabei aber doch die Genauigkeit und objective Bestimmtheit, welche dem denkenden Florentiner selbst eigen ist. Die einzigen Figuren sind die Mutter und das Kind; wiewohl es unter Lebensgröße ist, so könnte doch selbst ein kolossales Bild in den Verhältnissen nicht großartiger und erhabner gedacht und entworfen sein, als diese Madonna. Mit göttlicher Majestät hebt sich das Haupt und die Stirne empor; sanft vorgebogen in ernster Schöne und freundlich herab lächelnd auf das Kind, erscheint uns das hohe Haupt wie ein stolz ruhender aber freundlicher Fels, und die verschwenderische Fülle der Locken, welche von allen Seiten stromweise herunter fließt, scheint nothwendig mit zu dem erfordert zu werden, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Ueber dem Gewande schimmert der Busen in sanftem Reize ein wenig hervor. Die Stellung der Beine der Mutter, und die Lage des Kindes auf ihrem Schooß ist fast bis zum Gesuchten und Künstlichen zierlich. So hat der Künstler das Lieblichste mit dem Erhabenen wunderbar zu verschmelzen gewußt. Den Hintergrund bildet die ruhige Fläche des Meeres, still und einfach, nur in weiter Ferne hebt sich ein Hügel oder Berg mit sanfter Erhöhung aus den Wogen empor. Das Kind hat ein leichtes Kreuz in Händen und betrachtet es mit ganz liebeschmachtendem

Augen; aber doch iſt es ganz Kind, mich däucht, ich hätte wohl ſelbſt Kinder ſo in der Stille tief fühlend blicken ſehen. Die Spitze des Kreuzes tritt einſam auf der ruhigen Fläche des Hintergrundes hervor, welches einen ſonderbar rührenden Eindruck macht; jene Art aber das Chriſtkind zu mahlen, ſcheint mir ganz die wahre und rechte. Nie habe ich in einem andern Gemählde die Idee desſelben ſo tief und ſo ſchön ausgeſprochen geſehen; da das Chriſtkind auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, allerdings ſehr ſchön, ja göttlich zu nennen iſt, aber auch wohl eben ſo gut die Kindheit einer heidniſchen Gottheit darſtellen könnte, und eher einem kleinen Jupiter gleicht, als dem göttlichen Jeſuskinde. Auch auf der Madonna della Sedia iſt es mehr ein Heldenknabe, obwohl an ſich und als ſolcher, wunderbar ſchön, im fröhlichen Gefühl der Stärke, und doch ſo traulich an die Mutter angeſchmiegt und mit dem Fuß ſpielend.

An dieſem kleinen Gemählde des Leonardo möchten die Künſtler lernen, daß man auch unter Lebensgröße durch die Verhältniſſe und durch ruhige Größe im Ausdrucke und Gedanken eben ſo erhaben, als in ganz koloſſalen Umriſſen mahlen könne.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen iſt, Dir einen anſchaulichen Begriff von dieſem Bilde zu geben; es gehört zu den vortrefflichſten, die ich überhaupt geſehen habe. Wollte man aber noch mehr davon ſagen, ſo könnte es wohl nur in einem Gedichte geſchehen; vielleicht wäre dieſes bei manchen Gelegenheiten die beſte und natürlichſte Art, von wunderbar ſchönen Gemählden und andern Kunſtwerken zu reden. Denn iſt nicht jede richtige, in das Innre ganz eindringende und auch alles Einzelne aufmerkſam ergreifende Anſchauung eines organiſchen Ganzen, ſchon an ſich durchaus Poeſie? Und wird ſie es nicht auch der äußern Form nach zu ſein ſtreben, wenn die Anſchauung des Ganzen anders nicht in uns verborgen bleiben, ſondern auch in äußern Worten deutlich ausgeſprochen werden ſoll? Aber freilich macht es die äußere Form allein nicht aus, und ſo können wir uns gern nach dem Bedürfniß und den geiſtigen Gewohnheiten derer etwas bequemen, die wir vorzüglich im Auge haben; und wollen alſo fortfahren, in

dieſer Behandlungsweiſe, ſorglos über die äußre Form, aus der Anſchauung die Idee immer klarer hervorgehen zu laſſen: bis einmahl die Zeit gekommen ſein wird, wo es uns gelingen möchte, die vollſtändige Idee der Kunſt ſelbſt unmittelbar darzuſtellen, und die Fülle der Anſchauungen nur zur belebenden Umkleidung in das Bild des Ganzen einzufügen.

Eine heilige Familie von Luini Nr. 860, und eine Herodias von Solario Nr. 895, beides Schüler von Leonardo, ſind vortreffliche Werke; nicht bloß in ſeinem Geiſte und ſeiner Manier gedacht, ſondern auch mit der objectiven Gründlichkeit ausgeführt, die ihm eigen iſt. Von dieſer Seite iſt die Herodias hier, der in Dresden weit vorzuziehen, welche von einem der minder vorzüglichen Schüler des Leonardo herrühren muß. Ungleich ſchöner aber noch iſt jene heilige Familie, welche des Meiſters ſelbſt nicht unwürdig wäre.

So prägt der denkende Künſtler die Kraft ſeines Verſtandes nicht blos in fleißig vollendeten Werken, ſondern auch in einer Schule aus, die eben ſo gründlich angelegt und gebaut iſt, als ſeine Werke! Und dennoch iſt oft unter dieſer ſtrengen Schale ein bis zum Eigenſinn empfindlich und fein fühlendes Herz verſchloſſen, das wo es einmahl aus der äußern ſcheinbaren Kälte hervorbricht, uns deſto eigner und inniger rührt. So verſtehe ich die ſchöne Fühlbarkeit, die Neigung zum Rührenden und Wehmüthigen, welche uns aus einigen der ſchönſten Werke dieſes alten Mahlers anſpricht. Eben dieſes, vielleicht bisweilen unbewußte Gefühl, glaube ich auch in der Vorliebe, die Leonardo für eine eigne Art des landſchaftlichen Hintergrundes hat, zu erkennen. Er läßt ihn meiſt ganz aus Meer und Bergen oder Felſen beſtehen, die bald einfach und ruhiger, bald in Bewegung und Mannichfaltigkeit, immer doch in weiter Ferne in Luft und Himmel verſchwimmen. Wenn dieß auch nicht gerade immer wehmüthige Rührung erregen ſoll, ſo ladet es doch zum ſtillen Nachdenken ein. So ſieht man fernes Meer durch eine kleine Felſenöffnung in dem erwähnten Gemählde, wo der heil. Michael vor dem Chriſtkinde kniet. Einen ſolchen Hintergrund hat auch ein Gemählde, das im runden Saal Nr. 37 zu ſehen war, wo die Madonna der

heil. Anna auf dem Schooß ſitzt, welches mich aber außerdem weniger angeſprochen hat. Ferner auch das eine der beiden hier befindlichen Portraite, von denen gleich die Rede ſein ſoll. Doch muß ich bemerken, daß hier eigentlich zu wenig von ihm vorhanden iſt, um darnach ſchon eine Vermuthung über die verſchiednen Manieren dieſes Meiſters und über die Geſchichte der Entwicklung ſeiner Kunſt wagen zu dürfen.

An vortrefflichen, oder doch ſehr merkwürdigen Portraiten iſt das hieſige Muſeum ſo außerordentlich reich, daß die Vergleichung hier natürlich zu manchen allgemeinen Gedanken über die ganze Gattung veranlaſſen muß, da ohnehin die engere Beſchränkung des Ganzen der Willkühr und Eigenthümlichkeit des Künſtlers weit weniger freien Spielraum läßt. Ich werde daher meine Gedanken über die große Menge der vortrefflichſten Portraite von Titian, Holbein, Raphael und Leonardo unter eine allgemeine Betrachtung und Rubrik vom Portrait überhaupt zuſammenfaſſen, und beſonders von den verſchiedenen Behandlungsarten, die in demſelben möglich und ausgeführt ſind, und deren ſo gar viele nicht ſein dürften. Die natürlichſte und zunächſt liegende und im gewiſſen Sinne auch wohl die ſich am wenigſten über das Gewöhnliche erhebende Gattung ſcheint mir die des Titian. Er geht darauf aus, die Perſonen mit täuſchender Wahrheit und in mahleriſcher Stellung und Anordnung hervortretend darzuſtellen; dasſelbe wollen meiſtens auch wohl die jetzigen Portraitmahler. Der Unterſchied iſt nur der, daß Titian vortrefflich mahlte, und daß er ganz erreichte, wornach jene nur ſtreben. Am ſchönſten in dieſer Rückſicht unter den hieſigen, iſt das Bildniß einer reizenden Frau; ihre aufgelöſten Haare fließen herab, ſie hält ſie in der Hand, und iſt im Begriff ſie zu ſalben. Dieſer Arm, die goldnen Haare, die Schulter ſind von der ſchönſten Weichheit, Farbe und Carnation vortrefflich.

Ganz anders, und gar nicht bloß auf den ſinnlich reizenden Eindruck oder eine auffallende, großartige, ergreifende Wirkung geht Holbein zu Werke; er geht im Portraite auf die treueſte, tiefſte Charakter-Wahrheit und objective Eigenthümlichkeit aus. Daher iſt meiſtens die Stellung ganz gerade und einfältig, der

Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht auf's fleißigste und genaueste ausgeführt. Man kann es nicht läugnen, soll das Portrait eine abgesonderte Gattung sein, so dürfte wohl dieses die vorzüglichste, ja die einzig richtige Methode sein; denn wodurch kann die Kunst in der einzelnen Darstellung eines Individuums sich noch als Kunst bewähren, außer durch die strengste objective Wahrheit? Dieses wird keineswegs dahin führen, die Gesichtszüge einer idealischen Allgemeinheit zu nähern, sondern im Gegentheil das Beschränkte und Persönliche des Individuums muß auf diesem Wege am stärksten hervorgehoben werden, so daß der Charakter recht in seiner Beschränktheit concentrirt, und gleichsam fest eingeschlossen erscheint; wie es auch beim Holbein der Fall ist. Denn was ist in einem Gesicht am genauesten bestimmt, als gerade das, was nicht eine höhere Stimmung, sondern die beschränkte und fertig ausgebildete Eigenheit dieser Natur ausdrückt? Dahingegen solche vorübergehende Stimmungen, und die ihnen entsprechenden Gesichtsveränderungen, Geberden und Blicke, in denen oft eine höhere Seele wenigstens auf Momente durch die äußere, vielleicht an sich weniger bedeutsame Form hervorzuleuchten, und dieselbe zu einer reinern Schönheit und Bedeutung zu verklären pflegt, schon ihrer Natur nach äußerst flüchtig sind, und nothwendigerweise mehr an das Unbestimmte gränzen, welches der Mahler, der ein objektiv treues Abbild geben will, gänzlich zu vermeiden hat. Stellung, Hand und Kleidung pflegen beim Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen, wodurch denn die Eigenheiten desselben oft schneidend, ja mitunter fast bis zur Härte deutlich und objectiv werden. Leonardo hat oft ein Portrait im Wesentlichen ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, lediglich nach objectiver Wahrheit und einer bis auf die äußerste Genauigkeit vollendeten Treue und einer wahrhaft unergründlichen Tiefe des eigenthümlichen Charakterausdrucks strebend, wie in dem Bilde des Herzogs von Mailand zu Dresden, und in dem Bilde einer Frau, Nr. 924 des hiesigen Museums. Raphael dagegen, von dem man hier so viele Portraite sieht, hat in den meisten eine Manier, welche von der des Titian nicht sehr entfernt ist,

die wenigstens ganz auf dieselbe lebendige Wirkung ausgeht, wenn gleich die Art der Mahlerei noch davon verschieden, und meistens noch kräftiger, so wie auch die Charakterauffassung viel großartiger ist. Beide aber, Raphael und Leonardo haben Beispiele aufgestellt von einer ganz andern Gattung des Portraits, von der sich weder bei Holbein noch bei Titian eine Spur findet, und die ich die symbolische nennen möchte.

Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirgen und Luft bestehend, wie bei dem Bilde der Madame Lise, Nr. 923 von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche bedeutsam sein sollende Umgebung wiederum nichts anders bedeuten wird, als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten. Bei den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler nun nicht mit der bloß körperlichen Wahrheit zufrieden, dieses Höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muß er freilich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebothe stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beispiele der alten Mahlerei den einleuchtenden Beweis. Nichts vortrefflicheres in dieser Art sah ich, als die Bildnisse zweier Jünglinge von Raphael, Nr. 937 und 938 in dem Katalog des langen Saales. Der eine, offen aus heitern, klugen Augen blickend, mit nachlässiger Zuversicht auf seinen Arm gestützt, und so dreist in die Welt hineinschauend, als sei er sicher, sie ganz klar zu fassen; der andre etwas gesenkt und nachdenklich, nicht eigentlich trübsinnig

und ſchwermüthig, ſondern recht hell, aber doch, ich weiß nicht durch welche Magie der Kunſt, bei der edelſten Schönheit in treuherziger Einfalt und Redlichkeit, ganz unausſprechlich rührend. Die Landſchaft iſt eine weite Ferne, am Boden deutlich und heiter, aber der Himmel oben trübe und gedrückt, und alles ganz einförmig und gleich, bis auf einige Bäumchen, die einſam am Vorgrunde herausragen und das innigſte Mitleiden erregen. Man kann es nicht anſehen, ohne im Innerſten davon bewegt zu werden.

Ein ſolches ſymboliſches Bildniß nun, behaupte ich, tritt ganz aus der Gattung heraus, inſofern es bloß eine ſolche ſein ſoll; man könnte es mit dieſer landſchaftlichen Umgebung, in dieſer höhern Beziehung und Bedeutung, nur gleich in ein größeres oder wie man es zu nennen pflegt, in ein hiſtoriſches Gemählde verpflanzen; oder giebt es auch keines, zu dem es ganz paſſen würde, ſo erſcheint es uns doch nur als Bruchſtück eines ſolchen, daß wir uns hinzu denken können. Mit der höhern ſymboliſchen Beziehung und Deutung iſt mit einem Worte der einzige Grund weggefallen, der das Portrait als Gattung rechtfertigen kann, nähmlich die Abſicht, das Nachbild einer individuellen Perſönlichkeit in treuer objectiver Wahrheit zu erhalten. Warum ſollte es aber auch eine Gattung ſein? Wäre es nicht beſſer, die große Menge der Dilettanten wäre weniger beſorgt und bemüht, das Eigenthümliche ihrer reſpectiven Geſichtsbildungen auf die Nachwelt zu bringen, und überließe es vielmehr dem Künſtler, wo ihn ein menſchliches Antlitz nicht bloß zu flüchtigem Wohlgefallen reizte, ſondern nach anhaltendem Studium noch immer von neuem merkwürdig bliebe, ſolches zu eigner Belehrung und künftigem Gebrauch, aus freier Wahl, bloß für ſich ſelbſt zu fixiren? Denn ein ſolches wohlgegründetes Intereſſe würde allerdings ein hinlänglicher Beweis ſein, daß dieſes beſtimmte Antlitz in die eigenthümlichen Formen-Sphäre des Künſtlers oder in den ſeinem Streben entſprechenden Umkreis von Charakteren auf irgend eine Weiſe mit gehörte und darin eingriffe. Auch würde es den größern Gemählden, ohne dieſe zuletzt doch auf das Portrait ſich gründende individuelle Wahrheit, ganz an dieſer und an aller *reellen Bedeutung* fehlen.

Ganz in dem Geiſt der charakteriſirten Gattung iſt Garofalo's Bildniß von ihm ſelbſt, Nr. 786. Ich möchte ſagen: ſo kann man nur ſich ſelbſt mahlen, ſo innig und objectiv wahr, und doch mit dieſer Partheilichkeit, mit dieſem Intereſſe an ſich ſelber. Es darf dieſes Bild vollkommen in ſeiner Art genannt werden, und es giebt kein ſchöneres Portrait. Es ſind auch mehrere heilige Familien in verkleinertem Maaßſtabe von dieſem Künſtler hier zu ſehen; aber ſehr ungleich. In der einen, wo Katharina zu den Füßen des Kindes kniet, und die ſitzende Maria ganz gerade aus dem Bilde herausſchaut, iſt das Antlitz derſelben nach dem ſtrengſten Ideale ernſter Göttlichkeit entworfen; im Kleinen etwa ſo wie die Mutter Gottes auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, doch iſt die des Garofalo noch ſtrenger und gerader.

In den Portraiten des Raphael habe ich vorzüglich die biegſame Gewandtheit und Vielſeitigkeit dieſes allumfaſſenden Geiſtes bewundert, da faſt in jedem eine andre Manier und Farbenbehandlung ſichtbar iſt. Ich geſtehe Dir, daß mir dieſes eine Grundeigenſchaft dieſes Künſtlers zu ſein ſcheint, aus der man alle übrige abzuleiten und zu erklären hat.

Wenigſtens giebt es über vieles Licht, was ſonſt nicht richtig verſtanden werden kann, wenn man es ſich gegenwärtig erhält, daß die mannichfaltigſte künſtleriſche Vielſeitigkeit die vorherrſchende Tendenz und eine charakteriſtiſche Eigenſchaft dieſes Mahlers war; ſogar diejenige Univerſalität, welche die Manier und den Styl andrer Kunſtverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu verbinden weiß. Es haben ſchon Künſtler, deren Urtheil Gewicht hat, bemerkt, daß die Manier des Raphael in den Tapeten ſich abſichtlich mehr der des Michael Angelo annähere, daß einzelne Figuren von Maſaccio entlehnt ſcheinen. Bei manchen Gemählden dürfte es nicht leicht zu entſcheiden ſein, ob ſie von ihm ſelbſt oder vom Julio Romano ſind; auch würde die Gemeinſchaftlichkeit der Ausarbeitung zwiſchen ihm und ſeinen Schülern gar nicht denkbar ſein, wenn er es nicht verſtanden hätte, ſich willkührlich in die Manier eines jeden derſelben zu verſetzen, oder wenn man will, ſich zu ihm herabzulaſſen.

Aber auch aus dem hiesigen Museum kann ich ein merkwürdiges Beispiel anführen, von einer sonderbaren Aehnlichkeit mit einem sonst weit von Raphaels Manier und Ideenkreise entfernten Mahler, wodurch die große Mannichfaltigkeit seines Kunstsinnes in den verschiedenen Epochen und einzelnen Werken ins Licht gesetzt wird. Diese Bemerkung geht auf die Madonna de Foligno, zu deren Restauration man hier, wie bei Nr. 55 des Katalogs zum runden Saal weitläuftig erzählt wird, alle chemische Kunst aufgeboten hat. Es ist ein Votivgemählde; oben die Madonna mit dem Kinde in einer Sonne, deren Wiederschein die unten in der Landschaft liegende Stadt umspannt; zur Rechten des Beschauers, der Donatarius des Gemählds, ein bejahrter Geistlicher, knieend und treuherzig die Hände faltend. Der heil. Hieronymus, ein schöner Alter mit weißem Bart, hält ihm den Kopf, um so durch seine Geberde die kräftige Andacht des würdigen alten Geistlichen zu bestätigen und hervorzuheben. Gegenüber zur Linken des Beschauers ist Johannes der Täufer und der heil. Franciscus; beide Figuren, dem Johannes und Franciscus auf dem ältesten Bilde des Corregio zu Dresden so individuell ähnlich, daß wer beide Gemählde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen möchte, einer von beiden Mahlern habe den andern vor Augen gehabt. Dem Style nach zu urtheilen, ist dieses Gemählde des Raphael aber eher zu seinen spätern, keinesweges zu den früheren zu stellen; das Gemählde des Corregio als eines der allerfrühesten dieses Meisters anzunehmen. Diese Gestalten sind an sich mehr dem Corregio eigen, da sie auch auf mehrern andern der hier oder in Dresden befindlichen Gemählde von ihm, mit einigen kleinen Abänderungen doch unläugbar dieselben, wieder vorkommen. Man kann sich bei der Betrachtung kaum des Gedankens an eine gegenseitige Berührung zwischen dem zu seiner Zeit weniger bekannten lombardischen Meister und dem Fürsten der römischen Mahler erwehren, die wenigstens für dieses Eine Gemählde Statt gefunden haben möchte; da es ja übrigens bekannt ist, mit welcher Achtung und wie liebevoll Raphael selbst die Zeichnungen unsers deutschen Dürer aufgenommen hat, indem er sogar die Absicht geäußert haben soll, etwas von diesen Entwür-

sen in eigner Ausführung zu benutzen. Wenn aber auch die bemerkte Aehnlichkeit zwischen der Madonna de Foligno, und dem großen Gemählde aus Corregio's erster Manier zu Dresden, ein bloß zufälliges Zusammentreffen sein sollte; so beweist dieses wenigstens von neuem, wie der herrliche Baum von Raphaels Kunst in seiner weiten Verzweigung auch die entferntesten Punkte des mahlerischen Schönen berührt hat. Im gewöhnlichen Styl seiner Heiligenbilder, zwei so verschiedenartige Meister, wie den Perugin und Fra Bartholomeo, vereinigend, neigt er in den Tapeten und andern spätern Werken, wie in der Transfiguration zum Michael Angelo, und berührt im Portrait den Titian, dessen Manier er in dieser Gattung nur verklärt darstellt, indem er seine Natürlichkeit und Wahrheit mit einem höhern Geiste beseelt. Zu wie manchen ähnlichen Bemerkungen würde nicht derjenige Gelegenheit haben, der noch mehrere Gemählde der alten Meister mit Aufmerksamkeit sehen und unter einander vergleichen könnte! Ein Engel unten auf dem Vorgrunde des Gemählde von Foligno, der eine Tafel hält, welche den Nahmen oder die Inschrift des Geistlichen, dessen Gelübde zu erfüllen, dieses Gemählde bestimmt war, enthalten sollte, gleicht ganz und gar dem einen der beiden Engel auf dem großen Bilde zu Dresden.

Auf der berühmten Transfiguration, welche durch Größe und Reichthum am kräftigsten Ausdruck von vollendeter Ausführung, jeden Künstler, wie jeden Laien mit Bewunderung erfüllen muß, ist Glaube und Unglaube sehr schön und kräftig entgegen gestellt. Zur Linken des Beschauers, neun der Apostel in mannichfachem Ausdruck des liebevollen und des treuherzigen Vertrauens auf den Heiland, gegenüber die, welche den epileptischen Knaben herbeiführen, auf jene wie mit Zweifeln eindringend, oder auch mit laut schreienden Vorwürfen gegen die Vorsehung, daß sie den armen Unschuldigen so schrecklich leiden lassen könne. In der Mitte im Vorgrunde, ganz im Profile sichtbar, auf den Knien gerade in die Höhe gerichtet, ein göttlich zürnendes Weib, die auf den Leidenden deutet, und jenen vorzuwerfen scheint, daß sie nicht helfen können, sondern nur der allein, der auf dem Berge verklärt wird. Die Allegorie ist groß gedacht und deutlich

vor Augen geſtellt, die Landſchaft vortrefflich, die Ausführung in den Köpfen unten, einzig in dem kraftvollen Ausdruck; aber der Verklärte und die ihn umgeben, ſind weniger tief aufgefaßt und unter dem Gegenſtande geblieben. Erfahrne Künſtler glauben in dem obern Theil des Gemähldes, an der Ausführung, wie es oftmahls in den ſpätern Werken von Raphael der Fall iſt, die Hand eines ſeiner bewährten Schüler, wie etwa des Fattore zu bemerken. Noch auffallender aber nähert ſich die Behandlung in dem untern Theil des Gemähldes dem Styl des Julio Romano.

Weniger Mannichfaltigkeit und Reichthum für das Auge, aber deſto mehr für das Nachdenken enthält der Engel Michael, der den Drachen tödtet, Nr. 932. Arme und Antlitz ſind von göttlich hoher Schönheit und Ausbildung. Ein feuriger Strom zeigt ſich, herabſtürzend in den Zwiſchenräumen des dunkeln Felſens, auf welchem der Drache liegt. Es iſt noch ein kleines Bildchen von Raphael über denſelben Gegenſtand da, vermuthlich doch eine Vorübung zu jenem, obgleich die Behandlung beträchtlich abweicht. Das Antlitz des heiligen Michael iſt faſt noch ſchöner, auch iſt es ein glücklicher Gedanke, daß ſein mächtiger Schild hell weiß iſt, mit rothem Kreuz in der Mitte. Außer dem Drachen, welchem der Engel den Kopf eintritt, ſtehen noch rund umher andre wunderlich mißgeſchaffne Unthiere. In der Ferne eine brennende Stadt und ein Kirchhof, wo ſich Geiſter erheben, die von Teufeln verfolgt und gepeinigt werden. Eine äußerſt fantaſtiſche Erfindung und Compoſition, nach welcher zu urtheilen, die erſten Gedanken des Raphael oft auch wohl die originellſten und abweichendſten ſein mochten.

Noch iſt eine Madonna in verkleinertem Maaßſtabe, Nr. 935, zu bemerken, welche ein Gewand von dem ſchlummernden Chriſtkinde aufhebt, und es ſchweigend betrachtet; daher dieſes Bild auch den Nahmen des Silence führt. Es hat mir ſehr gefallen, und mag vielleicht, wenn ich ſolche Vermuthung ſchon wagen darf, ſo wie andre ähnliche, welche den Uebergang von ſeinen erſten noch kindlichen Bildern zu der blühenden Schönheit der reiferen Stufe bezeichnen, und ſich durch eine zarte Anmuth und Lieblichkeit unterſcheiden, Raphaels urſprünglichen Charakter

reinsten, einfachsten und unvermischtesten aussprechen. Die Farben sind etwas verloschen, doch ist noch sichtbar, daß Roth, Weiß und Blau in dem Gewande der Maria hier auf eine Weise verbunden und contrastirt waren, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen; und eine solche mehr dichterische als mahlerische Zusammenstellung und Construction der Farben, war diesem Künstler wohl überhaupt eigen. Ich finde da manchmahl eine Neigung zu reinen Massen der entschiedensten rothen, grünen, oder weißen Farbe, die dann wie zu reinen Accorden, ohne alle Dissonanz verschmolzner und bläulicher Schattirungen, einfach verbunden sind, welche Manier für die bloß fantastisch kühne und großartig umfassende oder auch grotesk fröhliche Mahlerei, wenn es eine solche gäbe, eben so angemessen sein würde, als die Verschmelzung aller nicht einfachen, sondern gleichsam dissonirenden Farben, wie im Corregio, die für die sentimentale Mahlerei einzig angemessene ist.

Einen ähnlichen Gegensatz der Farbenbehandlung habe ich wohl sonst geglaubt, zwischen Holbein und Dürer zu bemerken. Holbeins Farbe ist gleichsam nur der Abdruck seiner eignen Kraft und Männlichkeit, ein einfacher reiner Accord von dunkelm Schwarz, brennendem Roth, oder kräftigem Gelbbraun, der in dem unvergleichlichen Bilde zu Dresden am deutlichsten herauskömmt, dem Streben nach aber sich überall zu erkennen giebt. Dürer aber scheint, wenigstens in einigen seiner Gemählde, darauf ausgegangen zu sein, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst complicirte Art zusammen zu fügen; welches freilich der Natur der Sache gemäß, oft nur ein Streben bleiben konnte.

Ich mache den Beschluß mit den vortrefflichen altdeutschen Gemählden, welche hier befindlich sind. Von Holbein habe ich schon geredet. Es sind nur Portraite, aber ein unschätzbarer Reichthum an diesen; denn die Opferung Isaaks, N. 316, ist nur eine ganz kleine Skizze und weniger bedeutend.

Von Johann van Eyck sind mehrere bewundernswürdige Gemählde da; eine Hochzeit zu Kana, nicht nur sehr frisch und lebendig gemahlt, sondern auch voll schöner Gestalten, die ich glaube

am richtigsten bezeichnen zu können, wenn ich sage, daß mehrere der weiblichen Köpfe an die Mutter Gottes zu Dresden von Holbein erinnern, wo Demüthigkeit so schön mit Heiligkeit verbunden ist, und die ich darum der Idee der göttlichen Mutter in ihrer Herzlichkeit und Einfalt entsprechender finde, als die Madonna von Raphael eben daselbst, welche zwar göttlich blickt und gestaltet ist, aber mit einem zu allgemeinen Charakter der Göttlichkeit, so daß auch wohl eine Juno oder eine Diana so sein könnte; und vielleicht hat er sogar diese Göttinnen des Alterthums und zwar beide dabei im Sinne gehabt.

Wenn nun selbst der oberdeutsche Holbein dem Eyck als nachbildend ähnelt, die Gestalten des letztern auch durchaus nicht niederländisch sind in der spätern Bedeutung; so wäre es wohl am verständlichsten, den Eyck zur deutschen Mahlerei, als den ersten Stifter und Gründer derselben zu zählen, deren Geschichte und Entwicklung alsdann in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyck, Dürer und Holbein dadurch sehr deutlich und begreiflich würde. Doch mögen uns hier auf dem ungleich weniger bekannten Boden der einheimischen Kunstgeschichte noch manche Mittelglieder fehlen, auf die uns vielleicht die Folge führen wird.

Ein anderes Bild des Johann van Eyck in verkleinertem Maßstabe stellt das Lamm der Apokalypse vor. Es steht auf der Bundeslade, und aus der Brust strömt das Blut in eine Schale. Zunächst um die Lade sind anbetende Engel und Seraphim geordnet, in weiter Entfernung vier Chöre von heiligen Jungfrauen, Märtyrern, Kirchenlehrern, Aposteln, Päpsten und Geistlichen. Oben im Himmel die heilige Taube, von welcher Strahlen des Lichts und der Begeisterung auf jene Chöre herabschießen. Vorn im Vorgrunde ein Springbrunnen lebendigen Wassers; die Landschaft fast überladen reich mit Blumen, Früchten, Bergen und Gebäuden im Hintergrunde geschmückt. Eben so reich und mannichfaltig an Trachten und Gestalten vom verschiedensten Ausdrucke, meist in sehr edlen und mehr den italienischen ähnlichen Formen, sind jene Chöre der Anbetenden, übrigens in der strengsten baukünstlerischen Symmetrie geordnet. Es ist aber durchaus nur die Unbegreiflichkeit und die Anbetung des Göttlichen ausgedrückt, ohne irgend in

dieſer Allegorie an das entgegenſtehende feindliche Princip zu erinnern.

Nicht merkwürdiger als dieſes, aber ungleich ergreifender noch ſind drei zuſammengehörige Kirchenbilder, desſelben Meiſters, welche den Gott Vater, die Mutter Gottes und Johannes den Täufer vorſtellen. Die ägyptiſche Erhabenheit und Steifheit dieſer geraden, ſtrengen Gottesgeſtalten, wie aus grauem Alterthume, muß innige Ehrfurcht gebieten, und zieht uns bei allem abſchreckenden Ernſte eben ſo an, wie die unbegreiflichen Denkmahle einer größern und ſtrengern Vorwelt.

Wie in einem organiſchen Körper der weſentlichen Gliedmaßen nur wenige ſind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze ſelbſt in einem beſtimmten Verhältniß conſtruiren; außer dieſen aber nothwendig auch noch eine unbeſtimmte Fülle eben ſo organiſcher Maſſe und Thätigkeit vorhanden iſt, um den Körper jener erſten und weſentlichſten Glieder zu bekleiden, und ausfüllend zu umgeben, eben ſo iſt es auch in der Kunſt. Iſt es nur um die Geſchichte derſelben, und die Epochen ihrer Entwicklung zu thun, ſo wird man nur wenige Künſtler nennen dürfen; ſo wie denn die Conſtruction der deutſchen Mahlerei durch eine Charakteriſtik der genannten drei Mahler, Eyck, Dürer und Holbein, im allgemeinen Umriß gewiß nicht unbefriedigend entworfen werden könnte. Ungeachtet nun aber dieſe vorzüglich Epoche machen, ſo iſt doch ja nicht zu überſehen, daß zu den Zeiten der alten ſo wohl der deutſchen als der italieniſchen Mahlerei, außer den großen Hauptkünſtlern, welche für den Stufengang des Ganzen allerdings die wichtigſten ſind, es Mahler gab, die wenigſtens einzelne Werke hervorgebracht haben, welche der Größten würdig, und doch von allen verſchieden und eigenthümlich ſind, wenn gleich ihre Thätigkeit nicht ſo durchgreifend und wirkſam war, weshalb ſie auch oft früh vergeſſen worden. So iſt hier ein Gemählde Nr. 306 von dem alten niederländiſchen Mahler Hemmelink, welches den heiligen Chriſtoph mit dem Chriſtkinde und einige andere Heilige in einer Landſchaft darſtellt, und welches dem vortrefflichſten, was die deutſche Schule aufzuweiſen hat, dreiſt zur Seite ſtehen darf. Das Chriſtkind auf der Schulter tragend, ſchreitet der Heilige

Christoph mit seinem Baume in der Hand durch den Fluß. Zu beiden Seiten sind hohe Felsen, und im Vorgrunde links der heilige Benedict, rechts der heilige Aegidius, den Pfeil im Arme steckend, sein liebes Reh neben ihm stehend; auf dem linken Felsen oben, tritt aus einer Schlucht der Einsiedler mit der kleinen Leuchte hervor. Auf den Seitenbildern stellt rechts der heilige Wilhelm in voller Rüstung den knienden Donatarius, nebst seinen Söhnen dar; desgleichen gegenüber eine Heilige, die Frau und Töchter. Die Landschaft ist in den Seitenstücken vom Mittelbilde aus fortgesetzt; sie ist so still und grün, naturgefühlt, deutsch und rührend, wie es nur selten gefunden wird. Der liebevoll redliche und freundliche Ausdruck im Gesichte des heiligen Christoph, das Freie der Landschaft, das bedeutende Reh, das Treuherzige und Schlichte des Ganzen; das alles erinnert uns an die besten altdeutschen Bilder, manches wohl auch an Dürer, aber es ist ohne die Beimischung von Caricaturen, ungleich milder, durchaus still und rührend, es ist eben so bedeutsam, aber einfacher und anmuthsvoller. Die Gesichter sind auffallend mehr eigentlich deutsch, als sie sonst bei den ältesten niederländischen Mahlern zu sein pflegen. Hier in diesem vortrefflichen und verhältnißmäßig nicht so berühmten Mahler, öffnet sich der Blick in eine noch unbekannte Weltgegend der altdeutschen Kunstgeschichte. Dieses Gemählde könnte ein Vorbild sein, wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der Heiligengeschichte zu behandeln hat. Es athmet durchaus in ihm ein rührender Ausdruck der innigsten Andacht und Frömmigkeit.

Die älteste und erste Stufe der Kunstentwicklung, welche in der deutschen Schule durch Eyck bezeichnet wird, ist überall die verständlichste und deutlichste; auch ist es nicht zu wundern, wenn die Kunst ihre Entwicklung mit einer bis zur äußern Glätte und Weichheit vollendet ausgebildeten Genauigkeit und Richtigkeit beschließt, wie im Holbein. In der Mitte zwischen diesen beiden entgegengesetzten Aeußersten pflegt das Geheimnißvollste zu wohnen, der unergründlichste und verwickeltste Tiefsinn. Dieß bewährt sich recht auffallend an Albrecht Dürer. Von ihm ist ein Gemählde hier, von welchem man sagen kann, es ist in dieser Art vollen-

det: Christus am Kreuze, am Fuß desselben der Apostel Johannes, der schmerzlich hinaufschaut; an der andern Seite die Mutter, das Haupt gesenkt, und von ihrer Begleiterin gehalten und unterstützt. Der Ausdruck des Schmerzens in ihr ist unwiderstehlich rührend, eben weil er so gar nicht übertrieben ist; der Mund des sehr schönen und edlen Gesichts ist wie von Thränen voll, bereit, nun endlich in Klagen sich zu öffnen und auszubrechen, das Auge trocknet die feine Hand mit weiblicher Bescheidenheit und Sanftmuth, noch mitten in dem Uebermaaß von Bitterkeit und Leiden. Zur Rechten des Beschauers, da wo zunächst der Apostel Johannes am Kreuze steht, folgt sodann der heilige Dionysius und dann Karl der Große. Der erste trägt, der Legende gemäß, sein eignes ihm abgeschlagenes, bleiches Haupt in Händen, und das Blut springt aus dem Halse hervor. Mit einem wilden Ernst und mit dem Ausdrucke nothwendiger Grausamkeit schaut Karl, das bloße Schwert im Arme tragend, gerade vor sich aus. Im Hintergrunde sind viele Kriegsknechte zu sehen, in verkleinertem Maaßstabe, von unvergleichlich charakteristischen Geberden. Voll Bosheit und teuflischer Freude scheinen sie den leidenden Heiland und den Märtyrer zu verhöhnen; einige sehen mehr grimmig und roh, andre tückisch, und noch einige andre entferntere, bloß schlecht und einfältig aus. Zwei, die von einem Berge auf den Gekreuzigten herab sehen, auf ihn deuten und sich freuen, sehen in der That ganz aus, wie Gesellen des bösen Geistes. Pflanzen sieht man nicht an dieser Seite der Landschaft, aber wohl eine große offne gothische Kirche; als das Gebäude, was solche Märtyrer und solche Fürsten, wie jener Dionysius und dieser Karl, durch Schwert und Blut gegründet haben. Hier zeigt sich der immer noch offne Rückweg selbst aus dem Abgrunde der tiefsten Ruchlosigkeit zum verlornen Heil, zugleich aber auch der Bezirk, in dessen Schlupfwinkeln sich so oft dieselbe Bosheit und Abscheulichkeit verbergen konnte, die wir hier Gott und allem Göttlichen, teuflischen Hohn sprechen sehen. Auf dieser Seite ist alles Schreckliche der christlichen Ansicht zusammengedrängt. Die gegenüberstehende, zur Linken des Beschauers, *ist ganz rührend.* Zunächst am Kreuz die schmerzhafte Mutter, dann *der heilige* Täufer, der in redlicher treuherziger Betrübniß und

Wehmuth einfach dasteht und das Lamm trägt, mit der andern Hand darauf deutend. Dann Ludwig der Heilige, nach jenem hinschauend, aber mehr ernst als traurig; nachdenklich, wie in frommer Sehnsucht nach dem heiligen Grabe. Im Hintergrunde eine Landstraße, die am Wasser hingeht, und drüben ländliche Häuser. Auf der Landstraße einige Männer in ruhigem Gespräch unter einander, dann ein Wandrer, der sich gedankenvoll auf die Mauer am Wege stützt und in das Wasser hinabschaut. Auf der ruhigen Oberfläche fahren ferne Schiffchen hin und wieder, die sich in dem durchsichtigen Element zurückspiegeln, wie die Gegenstände am andern Ufer ebenfalls. Den Vorgrund dieser Seite bekleiden und schmücken sorgfältig ausgemahlte Pflanzen. Am Fuß des Kreuzes lehnt ein Gebein, daneben einige Flecken von Blut, ein Stein, ein Ende von einem Strick, noch einige Stücke von Gebein, ein Schädel, noch Blut; alles wie von ungefähr in einiger Entfernung von einander zerstreut, dann kommt noch eine einzelne Pflanze nach der Seite zu, wo Dionys und Karl stehen; aber weiterhin ist an dieser der Vorgrund kahl. Unten ist alles hell und deutlich, oben drückt eine nächtliche schwarze Wolke dunkel und schwer auf das Kreuz und auf das Ganze nieder. Der Erlöser ist von edler Bildung, wiewohl Ermattung und Leiden an dem bleichen Körper und den herausgetriebenen Muskeln der Wahrheit gemäß sichtbar sind. Sehr ausdrucksvoll ist es, wie der weiße Mantel des Gekreuzigten, nun ein Spiel des wilden Windes, weit in die Luft hinflattert.

Und nun genug für dießmal. Ich habe nur einige alte Künstler, die mir merkwürdig schienen, und die gewöhnlich gar nicht verstanden werden, erklären, und zwar nach den Absichten erklären wollen, die sie selbst gehabt haben, wobei mein eigner Begriff von der Mahlerei eigentlich noch nicht im Betracht, oder vollständig zur Sprache kommen konnte. Dieses behalte ich mir vor, ein andresmal zu entwickeln; so wie ich mehr Gelegenheit bekomme, die alten Meister der christlichen Mahlerkunst aus der Anschauung kennen zu lernen. Denn ohne lebendige Beispiele vor Augen zu haben, würde ich es nicht vermögen.

Zweite Sendung.

Ausführliche Charakteriſtik des Raphael; und von dem Unterſchiede zwiſchen der ältern italieniſchen Mahlerſchule und dem neuern Styl. Von den chriſtlichen Gegenſtänden für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidniſchen Gegenſtände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der ſpaniſchen Schule; nebſt Andeutung allgemeiner Grundſätze über die verſchiedenen Gattungen der Mahlerkunſt.

Zu Anfang des Jahres 1803.

Seit einigen Monaten iſt nun die berühmte Transfiguration von Raphael, das letzte, von allen Künſtlern und Layen allgemein bewunderte Werk dieſes Mahlers, nachdem man fertig geworden war, es zu retouchiren, in dem langen Saale des Muſeums aufgeſtellt zu ſehen.

Nicht ſehr günſtig; dieſe Gallerie iſt ſchmal, und man kann nicht in die Ferne treten. Das Licht kommt nicht von oben, wie in dem runden Saal, ſondern durch die nah an einander liegenden Fenſter zu beiden Seiten des Saales herein, die ganze Länge desſelben hinab. Dadurch entſtehen oft genug Blendungen, und faſt nie wirkt die Beleuchtung ganz rein in einer ſtarken Maſſe.

Man hat dieſes für jetzt wenigſtens nach den gegebenen Beſchaffenheiten unvermeidliche Uebel dadurch zu vermindern geſucht, daß man für die Transfiguration eine verhältnißmäßige leidliche Stelle wählte. Ja, es würde, wenn es möglich wäre, durch eine andre ſehr löbliche Veranſtaltung erſetzt werden. Das

große Bild ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Mahlers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene heilige Familie aus seiner reifen Zeit; gegenüber eine Verklärung der Maria, aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Perugino's Manier arbeitete; oben, zwei Kirchenbilder des Perugin; unten, die Portraite, Skizzen und kleinen Gemählde des Raphael, sowohl die, welche im vorigen Abschnitt unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch noch einige andre. Die Madonna de Foligno hängt an der zunächststehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die berühmte Gärtnerin oder Maria im Garten.

Es muß eine solche wirklich belehrende Zusammenstellung zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmählige Entwicklung eines großen Kunstgeistes, von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werke seines Lebens, gleichsam mit einemmahle überschauen kann.

Die beiden Kirchenbilder von Perugino sind wegen der Höhe nicht bequem zu sehen; auch stehen sie an Bedeutung einem Bilde von ihm, welches ich im Retouchirzimmer sah, und dessen himmlische Schönheit und reine Vollkommenheit ich oftmahls bewunderte, so unendlich weit nach, daß ich mir den allzugroßen Abstand noch nicht recht zu erklären vermag. Auf jeden Fall gehören jene beiden jetzt ausgestellten zu den beschränkteren, minder bedeutenden Kunstwerken dieses Mahlers.

Auffallend ist es, wie ganz das erste Jugendbild des Raphael in seines Meisters Manier ist; aber auch so ganz, daß man noch kaum weiß, wo man das Eigenthümliche in dem noch ganz kindlichen Entwurfe finden soll. Ein Schüler, der in dem Grade die Art seines Lehrers sich zu eigen machen konnte, mußte von Natur ein starkes Talent der Aneignung, eine wunderbare Biegsamkeit, sich in fremde oft sehr verschiedene Ansichten versetzen zu können, erhalten haben; eine Biegsamkeit, welche von der Neigung zu einer reichen Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, die wir als den wesentlichen Charakter Raphaels betrachten, fast unzertrennlich ist, und von der sich auch in den späteren Gemählden desselben, so viele und so sprechende Beweise finden.

Ein kleines Gemählde, welches in mehreren Abtheilungen, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, und die Beſchneidung Chriſti darſtellt, offenbar auch aus einer ziemlich frühen Zeit, iſt nicht mehr ſo Peruginiſch, in den Figuren aber überhaupt eher etwas unförmlich. In der Farbenbehandlung zeigt ſich ſchon, die auch auf ſpäteren Werken mehrmahls ſichtbare Neigung zu deutlichen Gegenſätzen und Conſtructionen, wenn ich ſo ſagen darf, aus Maſſen von dem entſchiedenſten Roth, Grün oder Weiß, als vorherrſchendem Grund-Accord der Farbe.

Eine kleine Skizze, grau in grau, die bisher noch nicht zu ſehen war, ſtellt Glauben, Liebe und Hoffnung allegoriſch dar. Jede dieſer Eigenſchaften iſt in einer weiblichen Figur dargeſtellt, welche zwei kindliche zur Seite hat. Die Kinder neben der Hoffnung ſind beſonders zart und lieblich, und die Liebe iſt als ſäugende Mutter dargeſtellt, an deren Bruſt ſich mehrere Kleine zu gleicher Zeit recht durſtig drängen, und mit ſtiller Begierde Nahrung ſaugen. Es iſt rührend zu ſehen, und ein einfacher, aber ſchöner Gedanke, wo das Weſen der Liebe darin geſetzt wird, das Bedürfniß der Schwachen mit der eignen Lebenskraft zu ſtillen.

Was die berühmte Transfiguration betrifft, ſo würde es unnütz ſein, noch etwas zum Ruhme derſelben zu ſagen, da ſie ohnehin das Ziel der allgemeinen Bewunderung iſt. Daß ſie dieſes bei den Künſtlern geworden, davon iſt der hohe Grad der ausgearbeitetſten Vollendung wohl nicht ganz allein Urſache. Was dazu mitgewirkt hat, iſt zum Theil wohl auch folgendes. Es iſt dieſes große Bild in der Farbenbehandlung, in der Gruppirung, ſogar im Ausdruck ſchon mehr in der Methode und in den Grundſätzen entworfen und behandelt, wie die Späteren gemahlt haben. Die Caraccis haben wenigſtens ungefähr dasſelbe gewollt, wenn ſie es gleich bei weitem nicht erreicht haben. In dieſer letzten Rückſicht mag der Unterſchied ſehr groß ſein, aber die Art zu mahlen iſt nicht ſo ſehr verſchieden; wenigſtens muß ſie ähnlich ſcheinen, ſobald man ſie mit der ganz entgegengeſetzten, beſchränkteren, aber auch ſtrengeren und der Abweichung nicht ſo ausgeſetzten Art der ältern Mahler vergleicht. Raphael hat

oft auch ganz in dieser alten Art gemahlt; es zeigt sich auch hier seine vielumfassende Mannichfaltigkeit, die fortschreitende Vielseitigkeit seines Geistes. Der bloße Kunstfreund wird leicht die ältere Epoche der italienischen Schule am meisten, ja fast ausschließend schätzen. Aber nicht so kann es mit dem ausübenden Mahler sein. Durch die Caraccis und ihre Nachfolger, durch Poussin und Mengs, schließt sich die Manier der gegenwärtigen Mahler immer noch einigermaaßen, wenn gleich von ferne, an die Grundsätze der späteren Italiener an, da hingegen die Denkart der ältern durchaus nicht mehr verstanden wird, ihre Methode aber so gut als verloren zu sein scheint. Erregt also manches andre Raphaelische Werk, welches vielleicht es eben so wohl verdiente, doch nicht den gleichen Grad von Bewunderung, als die Transfiguration, so liegt dieß zum Theil darin, daß dieses Werk den jetzigen Mahlern immer noch näher steht, ihnen verständlicher ist, als jener ganz alte Styl.

Was nun auf diesem Gemählde den dargestellten Gegenstand betrifft, so ist zwar der fromme Eifer und hülfreiche Wille in den Aposteln am Fuß des Berges, und der murrende und anklagende Unglaube in denen, welche den epileptischen Knaben herbeiführen, recht deutlich und kraftvoll entgegengesetzt; die Landschaft ist schön, und das in der Mitte des Vorgrundes knieende Weib, welches mit hohem Unwillen den Aposteln ihr Unvermögen, nicht helfen zu können, vorzuwerfen scheint, von einer göttlichen Hoheit. Der Kopf des Johannes ist schön, die Köpfe der andern Apostel mannichfaltig, der Ausdruck anklagenden Murrens in den Köpfen der Herbeiführenden, und endlich das Leiden des Knaben selbst von einer alles übertreffenden Wirkung und Wahrheit. Auf die Würde aber, und der Handlung ihre höchste Bedeutung zu geben, darauf ist weniger gesehen. Der Ausdruck des Vorwurfs in den Murrenden ist ganz roh und wild, und die Apostel, die nicht helfen können, sehen eher etwas übertrieben verwundert aus, im Gefühl und Bekenntniß ihres Unvermögens, und machen durchaus keinen sehr würdigen Eindruck. So würde ein Mahler der älteren Zeit diesen Gegenstand nicht dargestellt haben; vielleicht würde er uns noch viel tiefer in den verworrnen Abgrund

der bittern Schmerzen haben hinabsehen lassen, aber auch das Trostreiche der andern Seite würde innig gefühlter und reiner sein. Er würde die Apostel vielleicht nicht so kunstreich gruppirt haben, aber die strenge Gestalt würde uns mit Ehrfurcht erfüllen, der befehlende Ernst den lauten Klagen in Unterwerfung zu schweigen gebiethen, oder sie freundlicher in Hoffnung lindern, und das Gefühl der Nothwendigkeit des Leidens, und der eignen Beschränkung würde als ernste Trauer noch Würde haben. Vorzüglich aber zeigt sich diese zwar kunstreiche, aber nicht so tiefe und schon mehr moderne Behandlung in der Verklärung auf dem Berge. Die Figur des Heilandes schwebt wie eine bewegliche Flamme über der Erde in der Luft; drei Apostel, vom Lichte geblendet, liegen in theatralischen Stellungen auf dem Boden, und auch der Donatarius im Winkel macht einen störenden Eindruck. Auch hier ist der Gegenstand nur wie mit einem leicht ergreifenden Enthusiasmus aufgefaßt und ausgedrückt, der vor allem auf die große Wirkung sieht; nicht mit dem schlichten, strengen Ernst, mit der stillen Gründlichkeit, wie die tiefere Frömmigkeit die Gegenstände ihrer Verehrung und Liebe sich auszudenken und äußerlich zu bilden strebt.

Die Kunstgröße und der erfinderische Reichthum des Raphael wird mehr nach solchen umfassenden Compositionen geschätzt; sein eigenthümliches Gemüth, die ihm eigne Lieblichkeit und Schönheit erkennt man oft am besten in sehr einfachen Gemählden. In dieser Rücksicht nimmt die reizende Maria im Garten oder sogenannte Gärtnerin eine sehr hohe Stelle ein; die Madonna mit den beiden freundlichen Knaben einfach sitzend in der heitersten hellen Landschaft, oben ein schönes, wahrhaft himmlisches Blau, das Ganze wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Dieses Bild athmet die zarteste Lieblichkeit und kindlich leichte Freude; es ist durchaus individuelle Natur, aber keine strenge Form und eigentlich genommen, kein Ideal. Diese Anmuth, diese Schönheit der hellen Farben, diese zarte Blüthe der Carnation lassen sich nicht beschreiben; man möchte es einen höhern, verklärten Titian nennen, in so fern man einmahl gewohnt ist, *den Begriff jener* Vollkommenheiten mit diesem Nahmen zu ver-

binden. Auch dürfte man den in der vorigen Sendung erwähnten Christuskopf des Titian in dieser Rücksicht wohl neben diese Raphaelische Gärtnerin stellen.

Es hat dieser Mahler sich besonders darin gefallen, die heilige Jungfrau auf das mannichfachste darzustellen, zum Theil in einem ganz entgegengesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Auffassung, bis zur höchsten anbetungswürdigen Verklärung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Maria im Garten, wo sie, wie die eigne Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemahlt ist; den Beschluß macht die große in Wolken wandelnde Mutter Gottes in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten doch liebeglühenden Gesichts uns an das Ideal der hohen Juno und zugleich auch der strengen Diana erinnern.

Zunächst an die Gärtnerin könnte man das unter dem Nahmen des Stillschweigens bekannte kleine Gemählde stellen, wo die heil. Jungfrau das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell, aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Ein reizendes Bildchen! Wenn man bei dem Anblicke solcher lieblichen Gemählde, wie dieses Stillschweigen und jene Gärtnerin an den bekannten Ausspruch des Michael Angelo denkt, daß Raphael ein guter Miniaturmahler sei; so möchte man dieses Urtheil, weil doch selbst die Aeußerungen der künstlerischen Eifersucht bei einem so großen Kunstgeiste einen Sinn haben müssen, etwa so erklären: Michael Angelo meinte, das eigenthümliche Schönheitsgefühl dieses Genius zeige sich besonders in dieser enger begränzten Sphäre von geistig schönem Liebeszauber und hoher Seelenanmuth, indessen Raphael vielleicht da, wo er durch das Ideal andrer Künstler und durch die Tendenz der Zeit verleitet, sich in eine größere Sphäre riesenhafter Composition zu versetzen trachtete, ihm bei weitem nicht so glücklich zu sein schien. Denn wollte man jene Aeußerung, wenn sie anders ganz authentisch ist, bloß als Maaßstab für den großen und stolzen Geschmack jener Zeit und jenes Mannes überhaupt nehmen; so möchte doch selbst *für das Koloſſale* desselben der Ausdruck beinah zu über-

trieben ſein; wie denn Michael Angelo durch ſeinen Hang zum gigantiſch Uebertriebenen in der Form und Stellung der Geſtalten, wie im Ausdruck und der Compoſition des Ganzen, ohne Zweifel den erſten Grund zum Verfall der Kunſt gelegt hat.

In der heiligen Familie, welche zur Rechten der Transfiguration zu ſehen iſt, ſtreuen hohe Engel eine Blumenfülle über die Mutter aus; es hat alles ſchon einen höhern Ton von Entzückung und anbetender Freude in dieſem Gemählde, und auch die Bildung der göttlichen Mutter ſtimmt damit überein und iſt wenigſtens ein Uebergang aus der erſten individuellen zu der ſpätern idealiſchen Anſicht. Dieſes Bild wird ſehr bewundert; es hat die Anmuth des Corregio, aber es iſt auch nicht ganz frei von ſeiner geſuchten Zierlichkeit. In den Farben hat es ſehr gelitten, oder war urſprünglich ſchwach. Daß die berühmte Madonna della Sedia, in dieſer Reihe auch ihre beſtimmte Stelle habe, iſt nicht zu bezweifeln. Zunächſt an der großen Mutter Gottes in Dresden ſteht die Madonna de Foligno. Hier iſt dieſelbe ſchon dargeſtellt als himmliſche Erſcheinung, von einer Sonnenglorie umgeben. Nur entſpricht ihr Antlitz noch nicht ganz der hohen Beſtimmung, eben ſo wenig wie das Kind; es iſt nicht mehr das Liebreizende jener erſten Gemählde, und noch weniger das hohe Ideal der großen Madonna.

Das moderne Kunſturtheil und die hergebrachte, ſo oft ohne alle Kritik und Unterſcheidung und ohne eigne Anſchauung und Auffaſſung nachgeſprochne Meinung über dieſen Erſten der Mahler, bedürfen in vielen Stücken einer ſorgfältigen Berichtigung, und genaueren Beſtimmung. Mengs ſetzt den Charakter des Raphael in die Vortrefflichkeit der Zeichnung und des Ausdrucks, dagegen Helldunkel und Farbengebung ihm mehr oder weniger abgeſprochen werden. Nicht zu gedenken, daß ſo manches Gemählde Raphaels von unvergleichlich ſchöner Farbengebung, wie z. B. die ſchon mehrmahls erwähnte Gärtnerin, ſich anführen laſſen; ſo iſt jene ganze Trennung widerſinnig. Denn beſtimmen ſich nicht dieſe Eigenſchaften durchaus gegenſeitig? Wäre bei dem Helldunkel des Corregio wohl eine andre Carnation möglich? Iſt *hier nicht* gerade dieſe Manier der Umriſſe paſſend, ſo wie die

Farben des Raphael mit seiner Zeichnung wesentlich zusammen gehören? Ist Zeichnung und Licht, Charakter, Farbe nicht bei jedem guten Mahler ein harmonisches untrennbares Ganze? Statt jener eitlen Bemühungen, nach einer unbefriedigenden Classification das trennen zu wollen, was ewig zusammengehört, und nur in Einheit wirken kann, bestrebe man sich nur, die individuelle Absicht jedes Werks, so wie der Künstler selbst in jener alten von der unsrigen sehr verschieden denkenden Zeit sie wirklich hatte, auf's sorgfältigste zu ergründen. Ist er so glücklich gewesen, diese Absicht wirklich zu finden, so wird der Künstler daran den besten und sichersten Maaßstab haben, den Werth des Kunstwerks nach seiner eignen Absicht selbst zu prüfen und zu beurtheilen; und hat er erst alle die mannichfaltigen Absichten mehrerer Künstler in allen ihren verschiedenen Werken hinreichend verstehen lernen, so wird er nicht in Verlegenheit sein, wie er über den Werth oder Unwerth einer Kunstabsicht selbst zu urtheilen hat, und es werden sich in seinem Geiste allmählig allgemeine Grundideen bilden; Principien im wahrsten Sinn des Worts, nicht negative Forderungen, die nichts sagen, als was sich von selbst versteht, nach Begriffen eingetheilt, welche nur dazu dienen können, die harmonische Einheit dessen zu zerstören, was nur in diesem vollständigen Zusammenhange angeschaut, verstanden und begriffen werden kann; sondern Anfänge, Principien, Quellen eines neuen Lebens, eines wirksamen Daseins, und eines eben so freien als graden und sichern Strebens nach einem unvergänglichen Ziele.

Andre haben den Charakter des Raphael gesetzt in die idealische Schönheit. Dagegen ist aber zu erinnern, daß nur einige seiner Werke diese Tendenz haben; vielleicht hier und da sogar schon zu sehr, mit Verkennung der ewigen Gränzen zwischen der Mahlerei und zwischen der Antike und der plastischen Gestaltenbildung der Sculptur. In andern Werken hingegen strebt er nur, eine bedeutende Allegorie oder auch den sinnlichen Liebreiz in ganz individuellen keinesweges idealischen Gestalten auszudrücken. Also ist auch diese Ansicht des Raphael einseitig und größtentheils *falsch*.

Die genialiſche Vielſeitigkeit und künſtleriſche Univerſalität, welche wir als das Weſentliche ſeines Charakters ſetzen, zeigt ſich auch darin, daß er unter den neuern italieniſchen Mahlern, obgleich er in vielen ſeiner Gemählde ganz die Manier dieſer Epoche ausdrückt, dennoch am meiſten der alten Schule ſich anſchließt, den Geiſt und Styl derſelben hier und da faſt rein darbietet, und ſo in einem gewiſſen Sinne den Uebergang aus der neuern Schule zu jenem ältern Styl bezeichnet. Deswegen iſt es im höchſten Grade zu billigen, wenn ihn die Mahler der jetzigen Zeit faſt ausſchließend, als vorzüglichſten Führer für ſich erwählt haben, weil er denn doch, wenn ſie ihn und alle ſeine Werke und eigentliche Abſicht nur recht verſtehen wollten, ſie unvermeidlich zur rechten Quelle zurückführen würde; zu der alten Schule nähmlich, welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen.

Hier iſt nun der Ort, zwei allgemeine Bemerkungen anzufügen, zu welcher die neue reichere Anſchauung der Werke des Raphael Gelegenheit gab. Die erſte betrifft die alte und die neue Schule der italieniſchen Mahlerei; den andächtig frommen, tiefbedeutenden Styl der erſten, und den prachtvoll blühenden der letzten. Auf dieſen Unterſchied ſollte man in der Kunſtgeſchichte vorzüglich aufmerkſam machen; dagegen aber andre, minder bedeutende Unterſchiede mehr verſchwinden laſſen. So viele Gegenſätze man auch finden mag, zwiſchen der venetianiſchen, und der ſpäteren florentiniſchen Schule; gegen die ältere Mahlerei, bildet alles dieſes doch nur Eine Maſſe.

Das in die Augen Fallende und Effectreiche der Titianiſchen Gemählde, ſo wie die Abſicht, die ganze Fülle und individuelle Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens auffaſſen zu wollen, geht nicht minder über die ſtrenge Beſchränktheit der ältern Gemählde hinaus, als die feſtliche Pracht und dithyrambiſche Fülle des Julio Romano, der ſich eben ſo gern in die reiche Herrlichkeit des römiſchen Alterthums verſetzt, als jener Venetianer das bunte Schauſpiel der Gegenwart zu ergreifen ſuchte. Von dieſer neuern Schule der italieniſchen Mahlerei, die durch Raphael, Titian, Correggio, Julio Romano, Michael Angelo vorzüglich begründet

ward, wiewohl auch andre nicht so Epoche machende Mahler noch wesentlich dazu mitgewirkt haben, sind unstreitig, so wie sie selbst den höchsten Gipfel der ausübenden Kunst und nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen practischen Theilen derselben erreichten, zugleich auch schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst ursprünglich hergekommen; welche dann von ihren Nachfolgern und Nachahmern in den verschiedenen Schulen zur breiten, allgemeinen Bahn der falschen Kunstmanier erweitert wurden, obwohl die ersten Anfänge der Abweichung schon in jenen letzten großen Meistern der alten Mahlerzeit liegen. Nur müssen wir hier nach strengem Kunsturtheil und nicht getäuscht oder bestochen durch die einzelne Vortrefflichkeit, alles was die Kunst von ihrem hohen Ziel, oder von ihrem wesentlichen Character abwendet und entfremdet, mag es auch einzeln und für sich genommen noch so lieblich und anlockend erscheinen, oder auch hohe Bewunderung und Erstaunen erregen, in Hinsicht auf die unabänderlichen Grundgesetze und die ewige Bestimmung der Kunst, als verderblich und verwerflich bezeichnen. Eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten, oder ihr voranzugehen pflegt, wird darin sichtbar, wenn eine Kunst in das Gebieth irgend einer andern einzugreifen und hinüberzuschreiten anfängt, wie dieß schon bei jenen berühmten Meistern der Fall war. Wenn nun Corregio in das Gebieth der Musik ausschweifte, so ist wohl auch das alte Mißverständniß, welches noch immer fortdauert, und Mahlerei und Sculptur unaufhörlich von neuem verwechselt, in der ersten Quelle vom Michael Angelo abzuleiten. Aber nicht bloß in diesem Riesengeiste auch in den andern genannten, ist das weit umfassende, alles ergreifende, aber eben darum auch leicht nach allen Seiten abschweifende Streben der neuern Schule, deutlich im Gegensatze der engen und strengen Beschränkung eines Mantegna, Bellin, Perugin, wozu unstreitig auch Masaccio zu zählen ist, und endlich selbst der tiefsinnige Leonardo, wiewohl dieser schon eine Annäherung zu der neueren Schule zu enthalten scheinen könnte, so wie Raphael hingegen unter den Neueren am meisten noch an die alte sich anschließt. Wenn man aber oft noch weit spätere Mei-

ſter und Schulen der neueren Italiener anführen hört, ſo läßt ſich bezweifeln, ob dieſe überhaupt in der Kunſtgeſchichte eine ſehr bedeutende Stelle einnehmen können. Mit den genannten Mahlern, mit Julio Romano, Titian und Corregio geht die große Kunſtepoche der erfinderiſchen Genies zu Ende; die gelehrten Nachahmer und eclectiſchen Mahler aus der Schule der Caracis und der andern gleichzeitigen, ſind den gelehrten Arbeiten der alexandriniſchen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poeſie mit Nachbildungen und Blumenleſen beſchließen.

Die italieniſche Mahlerei ſcheidet ſich deutlich und beſtimmt in die alte und die neue, wie die italieniſche Poeſie; und wenn die ſtrenge Großheit des Giotto oder die herbe Wunderlichkeit des Mantegna, uns an die des Dante erinnern, die Schönheit des Perugino aber mit der des Petrarca verglichen werden kann; ſo dürfen wir den Titian und Corregio auch recht wohl neben Arioſt und Taſſo ſtellen. Es iſt dabei gar nicht um das Witzesſpiel der Vergleichung zu thun, ſondern nur um die einfache aber wichtige Bemerkung, daß die Natur in ähnlichen Sphären meiſt den gleichen Gang der Production beobachtet, und ſich dieſelben Stufen der Entwicklung zeigen. Die Parallele zwiſchen den italieniſchen Mahlern und Poeten ließe ſich noch weiter fortführen; und wenn die markige Weichheit des Dominichino wohl mit dem dichteriſchen Styl des Guarini verglichen werden darf; ſo findet auch der ſüßliche Marino ſeinen entſprechenden Gegenſatz in dem flatterhaften Albano.

Die zweite allgemeine Bemerkung, zu der wir veranlaßt wurden, betraf die Gegenſtände der Mahlerei.

Es muß ſchon aus dem obigen klar ſein, und ließe ſich leicht durch viele andre Beiſpiele beſtätigen, daß die chriſtlichen Gegenſtände noch keinesweges durch die alten Mahler erſchöpft ſind; da auch ſelbſt diejenigen, welche ſie behandelt haben, nicht alle ohne Ausnahme durch ihre Darſtellungsverſuche bis zu jenem einzigen und allein richtigen Ausdruck ausgebildet ſind, der gar keine neue Darſtellung mehr möglich werden läßt. Um ſo mehr iſt es zu beklagen, daß ein übler Genius die Künſtler der jetzigen Zeit von

dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Mahler entfernt hat. Die Bildung kann sich, in jedem Theile derselben, nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und löblich wäre es also, wenn die Mahler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Mahlerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlößen. Und wie unendlich reich und umfassend ist nicht jener Kreis an mahlerischer Schönheit und Bedeutsamkeit jeder Art! Welch' ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher, und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklichern Gegenstande, meistens nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Naturbedeutung und geistige Symbolik und damit den eigentlichen höhern Zweck der Mahlerei unmöglich macht; oder wenn es hoch kömmt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen und Geist so ganz mit der plastischen Gestaltungsweise der Sculptur übereinstimmt, daß er in der Mahlerei durchaus nicht ausgedrückt werden kann.

Doch wollen wir diese große wichtige Materie hier keinesweges ausführlich abhandeln, sondern nur einige vorläufige Bemerkungen geben, die unsre künftige Untersuchung darüber allmählig einzuleiten dienen mögen.

Zuerst finden wir es der Aufmerksamkeit keinesweges unwürdig, daß jene großen alten Mahler nicht nur in der Sphäre der christlichen Sinnbilder hinreichenden Spielraum für die Fülle ihrer Erfindsamkeit gefunden haben, sondern sie beschränkten sich oft noch enger, und wurden, einen vielleicht dem ersten Anscheine vielleicht sogar ungünstigen und unfruchtbaren Stoff, in einer Reihe von Versuchen unablässig zu variiren, niemahls müde. So gefiel sich Raphael in mannichfaltiger Darstellung der Madonna; so war die Kreuzigung für den erfinderischen Dürer ein unerschöpflicher Kunstgegenstand seines tiefsinnigen Geistes. Auf ähnliche Weise scheint die Herodias in der Schule des Leonardo, gleichsam ein herkömmlicher Gegenstand, durch seine Schwierigkeit selbst vortrefflich zur Kunstübung ausgezeichneter Schüler, gewesen zu sein. Ein Bei-

spiel davon zeigt uns das hiesige Museum, und auch die Dresdner Sammlung enthält ein solches Bild, offenbar aus Leonardo's Schule. Ein drittes sah ich neulich hier in einer Privatsammlung, angeblich von Leonardo selbst, unläugbar ist es wenigstens aus seiner Schule; wenig schlechter als jene, und doch ganz verschieden davon.

Eine zweite vorläufige Bemerkung geht die Behandlung der jetzt so beliebten und meist mit der oberflächlichsten Idealität und unseligsten Verwechslung der Mahlerei und Bildhauerkunst behandelten griechischen Gegenstände bei den alten italienischen Mahlern an.

Zuerst muß ich bemerken: sie ist ganz verschieden, diese Behandlung griechischer Gegenstände in der alten und in der neuen Schule der italienischen Mahler.

Sofern mir selbst über den Geist des griechischen Alterthums aus langem Studium einiges Urtheil zustehen kann, muß ich urtheilen, daß selbst die neuern italienischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und des alten Glaubens, wiewohl vielleicht mehr aus tiefem Gefühl des richtigen als aus gelehrter Kenntniß, so innig ergriffen haben, daß die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvortheilhaft abstechen. Das Gigantische im Styl des Michael Angelo kenne ich nicht aus der Original-Anschauung; und auch wie Raphael hierin beschaffen war, kann ich nicht selbst prüfen, da sein Carton von der Schule zu Athen gar zu sehr verdorben ist; aber selbst die römische Kraft, Fülle und Pracht des Julio Romano, und die reine Wollüstigkeit in der Antiope des Corregio ist tiefer aus der Quelle geschöpft, als irgend von einem Mahler unsrer Zeit zu erwarten steht. Und doch zogen jene Künstler im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor; jene Gegenstände wählten und behandelten sie nur als Ausnahme, gleichsam zur Erholung und Abwechslung. So dachten nicht bloß sie selbst, sondern auch ihre Werke belehren uns, daß es sich wirklich so verhielt.

In der neuern italienischen Schule zeigt sich auch von *dieser Seite* das umfassende Streben des damahligen Kunstgeistes; *eine* Tendenz, sich in das alte Götterthum zu versetzen, der

es oft gelungen iſt, das Weſen desſelben zu ergreifen. Nicht ſo bei der alten Schule, ſo weit man ſie hier kennen lernen kann. Da iſt die alte Mythologie nur als eine zu dieſem leichten Zweck erlaubte Bilderſprache gebraucht, für Allegorien, für Gedanken, mit denen es nicht ſo heiliger Ernſt iſt, als mit den höchſten des chriſtlichen Glaubens; der Gebrauch aber iſt ſehr willkührlich, ja ſogar abändernd, wie auch die älteſten romantiſchen Dichter die alte Fabel behandelten. Der Gott Amur der Provenzalen, iſt von dem griechiſchen Amor vielleicht nicht viel verſchiedener als der Merkur des Mantegna auf dem früher beſchriebenen Bilde, von dem Hermes der Griechen. Ein in dieſer Hinſicht merkwürdiges Stück iſt ein im Saal der Zeichnungen aufgeſtelltes kleines Gemählde in Waſſerfarben von Perugino, welches den Streit der Tugend und der Wolluſt darſtellt. Zwei zierliche Bäume, der eine heller, auf welchem Amorinen ſitzen, und der andre dunkler, der eine Eule trägt, bezeichnen ſchon dieſen Gegenſatz. Weibliche Figuren, mit Lanzen, die in Flammen ausgehen, ſtreiten für die Liebe, andre dagegen; die Amurinen nehmen lebhaften Theil an dem Kampf, eine Frau wird von ihnen beſiegt, und auf dem Boden fröhlich in das Revier der Wolluſt gezogen, wo rohe Waldnaturen ſich zeigen. Gegenüber kämpft eine andre mit drei oder vier dieſer kleinen Weſen ſehr heftig, einer liegt todt da; eine andre Frau zur Seite wird von dem Bogen eines Kleinen bedroht, während ein andrer an ihren Schultern hängt, ein dritter an ihrer Lende hinauf klettert. Im Hintergrunde zeigt ſich die verwandelte Daphne, Europa auf dem Stiere, und andre Geſchichten aus dem Ovid, oben in der Luft Merkur herunterſchwebend; das alles in den zierlichſten Umriſſen, und friſcheſten Farben, äußerſt zart und ſinnreich.

Wie ſich nun der große Dürer, der Shakeſpeare der Mahlerei zu jenen beiden italieniſchen Schulen verhält, und den jetzigen Künſtlern, nebſt Raphael, durch die Fülle der poetiſchen Erfindung und den Tiefſinn und Reichthum der ſymboliſchen Bezeichnung als eine fruchtbare Grundlage und vaterländiſches Kunſtgeſtirn dienen könnte; darüber wird in der Folge noch ausführlicher die Rede ſein. So viel iſt klar, mit dem Styl der alten

Italiener ſtimmt ſein tiefſinniger Geiſt recht wohl zuſammen, aber durchaus nicht mit dem der neuern Schule.

Für jetzt wollen wir die hier vereinigten neuen Kunſtanſchauungen ohne Unterbrechung weiter fortführen; da ſich an dieſer Reihenfolge der bedeutendſten Werke die weſentlichen Kunſt-Ideen am leichteſten entwickeln laſſen, und wie von ſelbſt daraus hervorgehen.

Von einer Reihe der vortrefflichſten Gemählde, welche ich in der Privatſammlung des Lucian Bonaparte zu betrachten Gelegenheit hatte, werde ich um ſo mehr einige Nachricht geben, da viele der wichtigſten dieſer Gemählde, weil ſie bisher in Spanien geweſen, das bekanntlich an Werken des Raphael, Leonardo und Titian ſo große Reichthümer beſitzt, unter die weniger bekannten gehören. Es wird daher für diejenigen unſrer deutſchen Künſtler und Kunſtfreunde, welche in Italien gebildet worden, die Nachricht von dieſen ihnen zum Theil nicht bekannten Kunſtſchätzen einigen hiſtoriſchen Werth haben können..

Den Reichthum dieſer Sammlung wird man aus der nachfolgenden Notiz ſchon überſehen können, wiewohl ſie bei weitem nicht alles Schätzbare, ſondern nur das Wichtigſte enthält.

Zuvor will ich bemerken, daß wenn der Künſtler es vielleicht bedauern darf, eine ſo bedeutende Sammlung als Beſitzthum eines Einzelnen der öffentlichen und ununterbrochen erlaubten Benutzung entzogen zu ſehen, für den Kunſtfreund wiederum ein nicht unweſentlicher Vortheil daraus entſteht, welchen gut eingerichtete Privatſammlungen vor öffentlichen Muſeen meiſtentheils voraus zu haben pflegen. In den letzten fehlt es nur zu oft an hinreichendem Raum; man ſieht daher die vortrefflichſten Bilder oft in einem ſehr ungünſtigen Lichte, und nur wenige ganz ſo aufgeſtellt, wie es ſein ſollte. Dieſes iſt inſonderheit mit dem Pariſer Muſeum der Fall, da der vorhandne Raum, ſo groß er iſt, für die Menge der Bilder doch keinesweges ausreicht, auch ſonſt große Unbequemlichkeiten hat. In Lucian Bonaparte's Samm-

lung hingegen, die nicht sowohl zahlreich, als ausgewählt ist, geschieht jedem Bilde sein volles Recht, und man wird auf keine Weise durch ungünstige Aufstellung im Betrachten gestört oder gehemmt. Es ist dieß etwas Wesentliches, und thut ungemein wohl wenn man lange an dem Gegentheil zu leiden hatte. Hier sind vielleicht nur zwei oder drei Bilder, welche günstiger beleuchtet sein könnten, die meisten sind es vortrefflich.

Ein eigenthümlicher Reichthum dieser Sammlung sind die seltnen Werke der spanischen Schule; und was das Nationalmuseum von solchen aufzuweisen hat, kömmt dagegen gar nicht in Betracht. Die bewunderungswürdigsten unter diesen Werken sind: ein Inspirirter, von Murillos, und eine betende Heilige von demselben. In einsamer Zelle, den Kopf auf die Hand gestützt, und wie mit der gespanntesten Aufmerksamkeit hinhorchend, mit bebend geöffneten Lippen, ganz eingenommen und verzückt von der innern Stimme oder Erscheinung, und doch ganz besonnen und gleichsam zweifelnd; so sieht dieser Mönch aus, von einer nicht gerade schönen oder unergründlich tiefsinnigen, aber doch sehr interessanten Gesichtsbildung, der uns hier dargestellt ist, mit einer Wahrheit und Innigkeit, die jeden ergreift und überrascht, und mit einer Vollendung ausgeführt, die wenig ihres Gleichen hat. Der Hintergrund ist ganz einfarbig, ein mattes dunkelgolden oder leuchtendes Hellbraun, welches um das Haupt des Begeisterten einen Schein formirt, und sich durch unmerkliche Abstufungen immer mehr bräunt, und in den Hintergrund verliert. In der obern Ecke links sieht man einige Andeutungen von Figürchen, welche die innern Gesichte des Verzückten bezeichnen sollen. Es erregt diese Anschauung das Gefühl von einer ganz neuen Gegend der Kunst, und kein italienisches, kein deutsches Gemählde ist ihm ähnlich, oder von gleicher Art. Man bemerkt bei den spanischen Mahlern öfter eine Neigung, sich diesen Zustand verklärter Extase zum Ziel und Gegenstand zu wählen; es ist, als drängte es sie nach der geheimnißvollen Pforte der himmlischen Anschauungen, als der geistigen Welt und eigentlichen Heimath der höhern Mahlerkunst. Auch die Art der Mahlerei in jenen Bildern ist eine ganz eigenthümliche; zwar kann man wohl im Allgemei-

nen ſagen, es iſt nicht der Styl der alten italieniſchen Schule, nicht die ſtrengen Umriſſe eines Leonardo, nicht die reinen Farbenmaſſen im heitern Lichte, wie bei den beſten Alten; nein, es ſind die ſchwebenden Umriſſe, dieſe mit unendlichem Fleiß verſchmolzne und ausgearbeitete Natürlichkeit und Täuſchung der Farbenmiſchung, welche wir bei den ſpätern Italienern finden. In Rückſicht dieſes vollendet Verſchmolzenen könnte man die Farbenbehandlung mit der des Dominichino vergleichen; aber dieſer geht mehr auf das Weiche allein, und neigt ſich oft zum Hellen und Weißen; Murillos iſt dunkler in den Farben, ſein Gefühl mehr ausſchließend traurig, ſein Sinn herber. Was aber den unendlichen Fleiß der Ausführung bei dieſen ſchwebenden Umriſſen und verſchmolznen Farben betrifft, ſo wird man aus der ſpätern italieniſchen Schule vielleicht nur im Corregio etwas Gleiches finden. So wie dieſer gehört auch Murillos gleichfalls unſtreitig zu den ganz muſikaliſchen Mahlern. Einestheils rechne ich ſchon bei Mahlern von Genie und originellem Sinn jenes Verſchwebende der Umriſſe und Verſchmolzene der Farbe zu dieſer Aneignung des muſikaliſchen Geiſtes und der muſikaliſchen Behandlungsart; wo es aber bei dieſem oder jenem ſpäten Mahler ſich doch nicht aus dieſem Grunde herleiten läßt, da wird es nur aus Nachahmung oder einer ganz verfehlten Tendenz von Täuſchung und Natürlichkeit entſtanden ſein, deren Verirrung kaum noch in das Gebieth der Kunſtbetrachtung gehört. Außerdem iſt aber das Muſikaliſche des Murillos auch in der Wahl der Gegenſtände, und in dem vorherrſchenden Gefühl, worauf alles bezogen wird, ſichtbar. Es gilt dieſes vielleicht mehr oder weniger auch von andern Mahlern der ſpaniſchen Schule. Ueberall ſcheint ihr Streben auf das Sentimentale zu gehen; aber es iſt eine Schwermuth, eine Traurigkeit von einer ernſten und großen Art. So nehmen ſie auch die religiöſen Gegenſtände. Es findet ſich eine Madonna in dieſem Style von Velasquez zu Dresden; in dem hieſigen Muſeum iſt eine ganz ähnliche, der Angabe nach von Murillos. Auch ſah man vor einigen Monaten ebenfalls im Muſeum einen Bettlerknaben von demſelben, von Kummer und Noth gebeugt, mit Hunger und Ungeziefer kämpfend; die zerlumpte Kleidung, der

dürftige Hausrath umher bildet ein trauriges Stillleben zur Umgebung, und das Ganze iſt von einer ergreifenden Wahrheit. Vortrefflich gemahlt findet es ein jeder, aber viele von den Idealiſirenden ſtoßen ſich mit Ekel an dem Gegenſtande. Eine oberflächliche Art zu fühlen; als ob der Gegenſtand der Gegenſtand wäre, und nicht vielmehr die eigenthümliche Art und Weiſe, wie er genommen iſt! Ein Bettlerknabe iſt ein Bettlerknabe; aber auf wie unendlich verſchiedne Weiſe kann er genommen und dargeſtellt werden! Ein leichter Mahler wird bloß auf das komiſch in die Augen Fallende und Drollige der äußern Erſcheinung ſehen, ſie nur ſo darſtellen; allenfalls mit der naiven Behaglichkeit, welche die leichtere Natur auch noch im Elende behalten kann. Ein nach Art des Leonardo oder Dürer tiefdenkender oder grübelnder Künſtler wird uns die innere Zerrüttung, welche das Elend in der Geſtalt und ſelbſt in dem Gemüthe des Menſchen verurſacht, mit ergreifender Wahrheit zeigen, und durch die Tiefe ſeiner Wahrnehmung unſern Verſtand mit Erſtaunen füllen. Der ernſte Spanier hat die Niedrigkeit dieſes Elendes ſo innig rührend und doch ſo würdig ernſthaft gefaßt, daß das individuelle Bild uns erſcheint und auf uns wirkt, wie eine allgemeine Betrachtung über die Bedürftigkeit und Niedrigkeit des menſchlichen Lebens und Daſeins überhaupt. Nur iſt freilich die Mahlerei, ſo vortrefflich ſie iſt, doch nicht ſo einzig ſchön, als an jenem Begeiſterten und an jener Betenden, welche man als Gegenſtück zu jenem erſtern betrachten mag. Es iſt gleichfalls in Lebensgröße, eben ſo vollendet gemahlt, und jenem ſo ähnlich gedacht, daß nichts mehr darüber zu ſagen bleibt. Vielleicht kann dieſes Gemählde ſogar dem Ideal des Schönen näher zu ſtehen ſcheinen, doch iſt das Bild des Mönchs künſtlicher wegen des tiefern Ausdrucks. Ein Ausdruck des verklärten Geſichts, welchen der noch im wirklichen Leben wandelnde Menſch höchſtens nur während eines Augenblicks von Extaſe haben kann, iſt auf der äußerſten Spitze ergriffen, feſtgehalten, und mit höchſter Täuſchung dargeſtellt; die höchſte Verzückung und die klarſte Beſonnenheit, beide ſind zugleich in einem Moment ausgedrückt, der auch gerade nur ein vorüberſchwebender Moment ſein kann.

Noch iſt zu bemerken, was freilich auch in andern Werken der ſpaniſchen Schule gefunden wird, an dieſen Gemählden aber in einem beſonders hohen Grade ſich zeigt; eine äußerſt markirt nationale ſpaniſche Phyſiognomie aller Geſichtsbildungen nähmlich, die ſehr ſchwer durch beſtimmte Merkmale in einen feſten Begriff zu faſſen ſein würde, deren Charakter aber doch ſo deutlich iſt, daß er im erſten Anſchauen gleich gefühlt wird und kein Zweifel darüber Statt finden kann. So ſieht man auch den meiſten Figuren des Raphael oder des Leonardo noch den Italiener an, und ſo hat auch Dürer nur Deutſche gemahlt. Eigentlich verſteht es ſich freilich von ſelbſt, daß die Mahlerei, welche ihren Gegenſtand nicht bloß in einer idealiſch allgemeinen Form darſtellt, ſondern mit individueller Wahrheit, und bis zur Perſönlichkeit wirklich geworden, nicht umhin kann, auch in den Geſichtsbildungen dieſen Charakter an ſich zu tragen, und ihre Nationalphyſiognomie nicht verläugnen wird. So war es wenigſtens nach der Art und Kunſt der alten Mahler; eine Kunſt und Art, für welche unſere angehenden Künſtler viel zu weiſe geworden ſind. Aber eben darum kann es nicht oft genug in Erinnerung gebracht werden, daß ſie, die ganz allgemein und rein abſtract mahlen wollen, das Beiſpiel des ganzen Alterthums aller Schulen gegen ſich haben. Ein ſehr auffallender Unterſchied zeigt ſich jedoch hiebei in dem verſchiedenen Gange der italieniſchen und der deutſchen Schule. In der italieniſchen Schule haben grade die Geſichtsbildungen auf den älteſten Gemählden, von Ghirlandajo oder noch früher anzufangen, einen recht ſchneidend italieniſchen Ausdruck und Charakter; in den großen Mahlern der blühenden Zeit erweitert ſich dieſe anfangs noch herbe Nationalform der Geſichtszüge in eine mehr idealiſche Bildung, die aber doch noch mit der lebendigſten Perſönlichkeit gepaart iſt; bis dann auch dieſe ſich bei den eclectiſchen Mahlern der neuern Zeit in eine abſtracte Allgemeinheit der Züge, und leere charakterloſe Anmuth des Ausdrucks verliert.

Den Reichthum der Lucianiſchen Sammlung an vortrefflichen Werken der italieniſchen Schule werden folgende kurze Angaben ſchon hinreichend zeigen.

Eine Kreuzigung, angeblich von Michael Angelo; in Farben, aber im verjüngten Maaßſtabe, daher ich auch nicht wagen mag, Betrachtungen über dieſen Künſtler darauf zu gründen, den man nur zu Rom aus ſeinen Alfresco's verſtehen lernen kann.

Eine Leda, von Andrea del Sarto. Im verjüngten Maaßſtabe, aber nicht ſehr klein. Eines der vorzüglichen Bilder von dieſem Mahler. Leda, ganz nackt, ſteht in der Mitte, der Schwan neben ihr; die kleinen Buben kriechen am Boden aus den Eiern hervor, die Schalen durchbrechend. Im Geſichte der Leda herrſcht eine eigne Miſchung von einer beinahe gemeinen Ueppigkeit und von mütterlicher Kraft.

Die Geſchichte des verlornen Sohnes, von Titian; ein großes Gemählde in natürlicher Größe. Die Figuren ſind nicht das Beſte daran, beinahe ein wenig wie Paul Veroneſe; aber eine ſchönere Landſchaft ſah ich noch nicht. Der ganze Hintergrund eine Kette von blauen Bergen, himmliſch heiter und ganz Belliniſch. Wenn man dieſes geſehen hat, was aber eigentlich nur ſymboliſch, und in willkührlicher Abweichung von der Natur gemahlt iſt, dann betrachte man noch Landſchaften, die nichts ſind als Copien ſchöner Gegenden!

Ein geiſtlicher Fürſt, von Peruginо; im Hintergrunde zwei Paare in Verehrung kniender Heiliger. Ein Bildchen im verjüngten Maaßſtabe, und in der beſchränkteren Manier dieſes Meiſters; doch iſt jede, auch eine ſchwächere Erinnerung ſchätzbar an den ſchönen Styl der älteſten Zeit, da der beſcheidne Künſtler nicht ſeinſollende Rieſenphantome in Schimmer und Nebel theatraliſch erſcheinen ließ, ſondern auf heitrer Lichtfläche, in ſtrengen Umriſſen und einfacher Symmetrie der Geſtalten, auch in kleinerm Maaßſtabe, noch die lieblich bedeutenden Sinnbilder der weltumfaſſenden katholiſchen Frömmigkeit, in eigner Farben-Schönheit, mit ſtillem Fleiße, wie eine Schrift von Hieroglyphen entwarf.

Eine Venus, von Allori; über Lebensgröße. Die Göttin liegt unbekleidet ausgeſtreckt im Vordergrunde; mit dem rechten Arm ſtreitet ſie gegen einen jungen Liebesgott, ihm den Bogen, wo ich nicht irre, entwindend. Ihr aufgerichtetes Haupt, individuell, aber voll von hohem Liebreiz; überhaupt ein herrliches Weib. Die

Ausführung ist sehr warm, ausgearbeitet und kraftvoll, ganz des kühnen Gedankens würdig, die hohe Göttin der Liebe in nackter Schönheit, hoch über Lebensgröße gestaltet, so wie die größer fühlende Vorwelt sich die Götter dachte, dem Auge des bewundernden Beschauers in herrlicher Wahrheit zu zeigen. Ein schätzbares Werk von hoher Vortrefflichkeit! Aus der späteren italienischen Schule wird man nicht leicht ein Bild finden, das größer gedacht, wenige, die kraftvoller ausgeführt wären; und auch die feinere Anmuth des gewöhnlichen kleinern Maaßstabes lächelt uns aus dem reichumlockten Haupte des jungen Amor entgegen. Es werden nur selten Bilder von diesem Meister gesehen; das Pariser Museum zeigte uns deren in den bisherigen Ausstellungen noch keines.

Ein Portrait Franz des Ersten, von Leonardo da Vinci, war hier zu sehen, welches zu den ausgearbeitetsten gehört, die man von diesem Meister kennt. Ferner eine Frau, die einen Becher hält; ein Kniestück. Die Gesichtsbildung kommt einem bekannt vor; es ist, als gliche sie einer oder der andern, deren man sich aus sonstigen Werken der Leonardischen Schule erinnert. Ich fand sie besonders nicht ohne Aehnlichkeit mit der Herodias von Solario auf dem Pariser Museum. Das wichtigste von Leonardo ist ein allegorisches Bild; die weltliche Eitelkeit und die Andacht, oder der von der Welt entfernte und abgeschiedne Ernst überhaupt die jener eitlen entgegengesetzte Gesinnung. Ein Kniestück, nur diese beiden Figuren enthaltend. Die gute Gesinnung ist hier, was die Darstellung betrifft, mehr in den Hintergrund gestellt, nur negativ gehalten, etwas trübe und farblos, gleichsam nur im Gegensatz der selbstgefällig lächelnden, auf das sorgfältigste ausgeputzten, und eben so sorgfältig ausgemahlten Eitelkeit; ein Gesicht von der tiefsten Bedeutung. Aus solchen symbolischen Bildern vorzüglich, wie dieses ist, muß man den streng sondernden, und bei der lebendigsten Individualität und ganz persönlich gewordenen Wirklichkeit in der mahlerischen Ausführung, in seinen Begriffen und Gegenständen abstract forschenden und tief sinnenden Geist dieses Philosophen unter den Mahlern zu erforschen streben.

Von Raphael enthält dieſe Sammlung außer einem ſkizzirten Haupt des Jehova, und einem anziehenden Portrait des Mahlers Fattore, zwei Madonnen, wovon beſonders die eine, in Spanien erſtanden, mit den ſchönſten verglichen werden kann, die dieſer liebevolle Geiſt nur je erſonnen hat. Sie iſt in Lebensgröße, in freier heiterer Landſchaft; hierdurch, ſo wie durch die glänzendſte Schönheit der Farbe der unter dem Nahmen der Gärtnerin bekannten Madonna, auffallend und unverkennbar ähnlich. Das Kind ſchläft, und die Mutter, den Schleier aufhebend, der es bedeckt, betrachtet es, indem Johannes anbetend zur Seite ſteht. Dieſe ganze Compoſition, und beſonders auch die Lage des ſchlummernden Kindes iſt faſt ganz dieſelbe, wie in dem unter dem Nahmen des Stillſchweigens bekannten und auch in Kupfer geſtochnen Bilde, deſſen wir ſchon oben erwähnt haben. Man könnte ſagen, dieſes Bild iſt die Verbindung von jenen beiden, es hat viel von dem einen und viel von dem andern; man weiß nicht von welchem am meiſten. Nur iſt der Kopf und die Geſichtsbildung des kleinen Johannes zwar wahrhaft kindlich froh und kräftig, aber etwas breiter und dicker, nicht ſo edel als auf anderen heiligen Familien von Raphael. Dieſen Charakter hat auch das Chriſtkind auf der andern Madonna des Raphael, welches dieſe Sammlung beſitzt; die ſonſt in der Stellung, in der Art, wie die Mutter das Kind trägt, und ſelbſt im Ausdruck viel von der Madonna della Sedia hat; in ſo fern man ſich auf Kupferſtiche und Copien von dieſer verlaſſen darf, denn das im Schloſſe zu St. Cloud befindliche Original ſah ich noch nicht. Es iſt dieſes Bild unter dem Nahmen der Madonna del Candelabro bekannt, wegen der umgebenden Verzierung. Durch alles dieſes wird beſtätigt, was wir ſchon früher bemerkt haben, daß die große Anzahl der Marienbilder von Raphael gleichſam als eine Reihenfolge zu betrachten ſei, wo ein unläugbarer Fortgang ſichtbar iſt, von einer Idee, wie dieſer Gegenſtand darzuſtellen ſei, zur andern. Er ſuchte hier ein Ideal, was ihm tief in der Seele lag, auf verſchiedenem Wege zu erreichen, faſt durch alle Abſtufungen von der irdiſchen Anmuth und Lieblichkeit ſeiner Madonna della Sedia und der Maria im Garten, bis zu der

höchſten Stufe göttlicher Erhabenheit, auf dem großen Mutter Gottesbilde zu Dresden. *)

Endlich noch eine wunderſchöne heilige Familie von Bellin. Ein Knieſtück in Lebensgröße, auf hellem Grunde in heiterm Lichte gemahlt. Zur Rechten des Beſchauers eine Heilige, liebevoll zum Kinde gewandt, zur Linken Joſeph, ein herrlicher Alter; in der Mitte die Mutter, das Kind nach dem Alten und etwas gegen den Johannes haltend, der tiefer unten im Vorgrunde anbetend hinauf ſieht. Ein himmliſch ſchönes Figürchen; die Arme kreuzweis fromm über die Bruſt gefaltet, krauſe ſchwarze Haare und dunkelſchwarze Aeuglein; ſo ſchön und kindlich fromm, ganz Natur und Wahrheit. Die Geſichtsbildung der Heiligen iſt von der vollendetſten Anmuth und Schönheit, etwa wie die Eine im Gefolge der zum Tempel hinanſteigenden Maria, auf dem lieblichen Bilde des Bellin zu Dresden. Nicht ganz ſo die Mutter; ſie hat eher etwas leidendes oder kränkliches; um ſo tiefer liebevoll iſt ihr Ausdruck. Der Gegenſatz und das Abſichtliche, die höhere Schönheit der Nebenfigur zu geben, iſt auffallend. Es iſt, als hätte der Mahler ſagen wollen, ſie iſt mehr als ſchön; und auf dieſem Wege verſucht, das unbarſtellbare Göttliche deutlich zu machen. Noch ſonderbarer iſt das Kind: wer in der Kunſt nur täuſchende Nachahmung des Angenehmen und Gefälligen ſucht, der wird es ſchwerlich loben, und wird den kleinen Johannes vorziehen. Aber dieſe Heiterkeit und Stille, die traubenähnlichen Locken, die das Haupt recht eigentlich umkränzen, dieſe regelmäßig geſchwungnen

*) Dem Ausdruck und Bedürfniß der ſtillen Andacht und inniger Frömmigkeit entſprechen am beſten zwei Raphaeliſche Marienbilder in Florenz, von mittlerer Größe und ſehr einfacher Behandlung; die eine in Caſa Tempi, die andre im Pallaſt Pitti, aber nicht in der Sammlung, ſondern im großherzoglichen Schlafgemache, wo ſie im Jahre 1819 befindlich war, und dieſe verdient am meiſten jenes Lob. Die Marienbilder in dieſem Character würden dann eine mittlere Region in der ganzen Reihe bilden, als Stufe und Mitte zwiſchen der noch ganz *kindlich* lieblichen Maria im Garten, und dem großen Madonnenbilde *der letzten* Zeit.

und dieſe ſo deutlich und rein conſtruirten Umriſſe und Formen, die dennoch kindlich und übervoll ſind, erregen allerdings den Gedanken, und müſſen ihn erregen, daß dieſes Kind mehr als ein Kind ſei, daß es ein göttliches Kind ſei. Und was andres als dieſes kann und ſoll der Zweck des Mahlers bei dieſem Gegenſtande ſein, oder richtiger bei dieſem Ideale? Denn die Vereinigung des ſcheinbar widerſtreitenden, die dennoch indirect erreichte Darſtellung des an ſich Undarſtellbaren, iſt ja gerade das einzige, was auf dieſen Nahmen wenigſtens in der Mahlerei mit Recht Anſpruch machen kann. Und doch iſt es, wiewohl die Natur in einigen der angegebenen Punkte willkührlich modificirt ward, ganz Kind, welches bei andern Mahlern, die jene Göttlichkeit durch einen übertriebenen, unkindlich wilden Ernſt zu erreichen ſuchten, nicht der Fall iſt.

Noch enthält dieſe Sammlung manche andere unſchätzbare und wichtige Werke der italieniſchen Schule: eine unvergleichlich ſchöne Judith, von der mir der Meiſter nicht genannt wurde; eine Magdalena von Guido, welche nicht nur das meiſte andre, was ich von dieſem Meiſter ſah, übertrifft, ſondern ſelbſt der Fortuna auf dem Muſeum bei weitem vorzuziehen iſt, wegen der Weichheit und Wärme der Farbe. Ferner einige Portraite und kleinere Bilder, auch aus der ältern Schule, und manches andre, was mir durch die Nähe jener überwiegenden Meiſterwerke verdunkelt ward. Auch auf dieſe müſſen wir uns vorbehalten, noch zurückzukommen, wenn öfter wiederholte Beſchauung, manches einzelne genauer zu charakteriſiren, in den Stand geſetzt haben wird. Indeſſen wird doch auch dieſe vorläufige Notiz für denjenigen, der Kenntniß und Ueberſicht von den bedeutendſten Werken der Mahlerei beſitzt, hinreichend ſein, um die Wichtigkeit und den Reichthum dieſer herrlichen Sammlung darnach zu beurtheilen.

An dieſer Stelle ſei es vergönnt, wie an einem ſchicklichen Ruhepunkte bei einigen allgemeinen Betrachtungen zu verweilen, ehe wir zur Darſtellung andrer Denkmahle der alten Mahlerkunſt fortſchreiten, *wozu dieſe allgemeinen* Betrachtungen die beſte Einleitung *ſein werden. Der Grund dazu iſt folgender.* Eine wo möglich vollſtän-

dige Ueberſicht aller wahrhaft wichtigen alten Kunſtwerke, die gegenwärtig zu Paris vereinigt ſind, wie wir ſie nach und nach wohl zu geben wünſchen, kann für die Folge ſogar von hiſtoriſchem Werth ſein, und allerdings haben wir ſie in der Vorausſetzung unternommen, daß ſie für alle Freunde der Kunſt einiges Intereſſe haben würde. Nun aber iſt es nicht möglich, Kunſtwerke darzuſtellen, als aus einem feſten Standpunkt, nach einer beſtimmten eigenthümlichen Anſicht der Kunſt. Eine ſolche liegt bei allen hier mitgetheilten Darſtellungen durchaus zum Grunde; und wenn ich dabei gar nicht auf allgemeine Beiſtimmung rechne, ſo darf ich doch ſagen, auch diejenigen, welche ganz anders denken, werden Einheit und durchgängigen Zuſammenhang darin nicht vermiſſen. Dieſe Anſicht aber irgend jemand andemonſtriren, oder auch nur ihn dazu überreden zu wollen, das würde ganz und gar gegen meine Geſinnung ſtreiten. Denjenigen Leſern aber auf die ich vorzüglich Rückſicht nehme, glaube ich es ſchuldig zu ſein, von meiner Denkart Rechenſchaft zu geben, und die hier zum Grunde gelegte Kunſtanſicht, beſonders über Mahlerei, in einigen beſtimmten Grundſätzen über die Hauptmomente klar aufzuſtellen; ſo daß jeder leicht überſehen mag, worin wir einſtimmig ſind oder verſchieden, und wo der Grund der Verſchiedenheit liege, nach dieſem Maaßſtabe aber dann beſtimmen kann, in wie fern meine Darſtellung auch für ihn gelten dürfe, oder was er davon abzurechnen habe.

Noch iſt zu erinnern, daß die nachfolgenden Grundſätze ſo wenig willkührlich erſonnene Theorie ſind, daß ſie ſich vielmehr faſt ganz auf das Beiſpiel der erſten und vorzüglichſten italieniſchen und deutſchen Mahler gründen, ja eigentlich ſelbſt nichts ausdrücken, als die Abſicht, zu dem großen Style dieſer alten Schule zurückzukehren. Für diejenigen, welche auch in der Kunſt und über dieſelbe zu philoſophiren lieben, erinnere ich nur, daß es zwar nicht ſchwer ſein würde, was über Mahlerei als allein gut und richtig erkannt worden, mit noch allgemeineren Wahrheiten in Verbindung zu ſetzen, und nicht nur die Idee einer Kunſt, wie etwa die Mahlerei iſt, im Syſtem der übrigen Künſte, ſondern auch die vornehmſten Grundſätze derſelben aus der

wesentlichen Beschaffenheit und organischen Einrichtung des menschlichen Geistes und Daseins, so wie aus der Natur seiner Eigenschaften und Thätigkeiten abzuleiten; aber eben, weil es nicht schwer ist, kann es auch füglich unterbleiben, da es überdem leicht zu einem sehr großen Mißverständnisse führen, und ganz gegen die Würde der Kunst verstoßen könnte. Es ist nähmlich die göttliche Kunst der Mahlerei etwas mehr, als eine bloß nothwendige Entwicklung der menschlichen Natur, wie sie es zu sein, in einer Deduction der Art scheinen müßte. Eben darum weil sie eine dem Göttlichen gewidmete, das Göttliche darstellende Kunst ist, müssen wir ihren Ursprung in der Freiheit und Willkühr suchen, deren Erfolg die Menschen zufällig zu nennen pflegen; denn nur die Nothwendigkeit und Nothdürftigkeit kennend, und nur in dieser lebend, begreifen sie die höhere Kraft der Freiheit, nur als Ausnahme von der gemeinen Regel, das Positive nur als Verneinung der Schranke, oder Aufhebung des Gesetzes. Ich will sagen, andre vielleicht recht nützliche Künste mögen nothwendig sein, so daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie mußten entstehen, sobald nur die Vernunft des Menschen und irgend eine materielle Bedingung als äußre Veranlassung dazu gegeben war. Aber ferne sei es von uns, durch solcherlei Behauptung uns an der geheiligten Kunst der Mahlerei zu versündigen; recht wohl könnte der Mensch ohne sie bestehen. Das System der an sein reines Wesen nothwendig geknüpften Bedingungen und nothwendig aus ihr hervorgehenden Kräfte würde dadurch nicht verändert oder unvollständig gemacht werden: wohl aber würde ihm eines der wirksamsten Mittel fehlen, sich mit dem Göttlichen zu verbinden, und sich der Gottheit zu nähern, wenn er dieser weit mehr als vernünftigen, sondern gottbegeisterten Kunst entbehrte. Ueberhaupt wäre es in diesem Fall und in jedem andern wohlgethan, wenn die Philosophie sich begnügte, das Göttliche, was als ein Positives gegeben und wirklich vorhanden ist, zu verstehen, und wissenschaftlich darzustellen oder zu entwickeln, nicht aber es erst ableiten und beweisen und gleichsam selbst hervorbringen wollte; weil sie eben damit seine Göttlichkeit vernichtet, wenn sie, sein Wesen ganz verkennend, selbst bemüht ist, es in

den Begriff der Nothwendigkeit d. h. in die gemeine Sphäre des abſtracten Denkens, herabzuziehen; wodurch allen denen, welche jede poſitive Offenbarung des Ewigen läugnen möchten, der größte Gefallen geſchieht. Nur an der Anſchauung und zugleich mit ihr kann ſich die Idee entwickeln und es giebt keine andre Theorie der Kunſt als eine geſchichtliche.

Die nun aufzuſtellenden Grundſätze ſind in dem Bisherigen zum Theil ſchon beiläufig erwähnt worden, und werden hier nur ſchärfer zuſammengefaßt. Auch ſind ſie meiſt bloß negativ, und laſſen der Eigenthümlichkeit und dem erfindenden Genie, wann der richtige Weg einmahl gefunden, oder vielmehr wenn man zu demſelben zurückgekehrt ſein wird, für die weitere Anwendung den freieſten und weiteſten Spielraum.

Von dieſen feſtzuſtellenden Grundſätzen nun iſt der erſte der, daß es keine Gattungen der Mahlerei gebe, als die eine der ganz vollſtändigen Gemählde, welche man hiſtoriſche zu nennen pflegt, ſchicklicher aber gar nicht mit einem beſondern Gattungsnahmen belegen würde, oder lieber ſymboliſche Gemählde nennen ſollte. Was man ſonſt von andern, als wirklich verſchiedenen und abgeſonderten Gattungen zu ſagen pflegt, iſt nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landſchaft iſt der Hintergrund des vollſtändigen Gemählde, und nur als ſolcher hat ſie ihre volle Bedeutung; der Vorgrund aber müßte ſehr ſchlecht und trivial behandelt ſein, falls er ausführlich iſt, wenn man ihn nicht ein Stillleben nennen könnte. So iſt die ſchöne Landſchaft der bedeutende Hintergrund bei Titian, Leonardo, Raphael und Bellin; das Stillleben abgeſondert und an ſich genommen, iſt etwas geringfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erſcheint es als ein bedeutend gewordnes, wie es auf den Vorgründen von Dürer zerſtreut liegt, oder bei Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bei Leonardo, und weniger oder mehr bei allen großen Mahlern des Alterthums; in ſolchen Nebenwerken, welche erſt durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, ſo wie hinwieder ihre Bedeutſamkeit durch die wunderbar vollendete mahleriſche Ausführung hervorgehoben iſt. Wie dasjenige, was man Blumenſtücke nennt, zur Verzierung

und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Corregio, Raphael, ja schon Mantegna auf's herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemählde werden alle diese Dinge bedeutend sein; das Bedeutende aber, ist überhaupt der Zweck aller höhern Mahlerie, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stillleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen, auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren. Das Portrait macht davon keine Ausnahme. Es ist gleichfalls nur ein Theil des ganz vollständigen Gemähldes, und wehe demjenigen, welches gar keine Gesichtsbildung enthielte, von der man sagen könnte, sie ist so wahr und so bedeutend, als sei es ein Portrait, wenn es gleich keines wäre. Nun ist zwar nicht zu tadeln, wenn der Künstler auch außer den ganz vollständigen Werken, in denen er sein eigenstes Gefühl und ganze Existenz niederlegt, auch dann und wann ein bedeutendes Gesicht einzeln nachbildet und zum Andenken fixirt. Große Mahler haben solches gethan, so wie sich von ihnen auch erfindungsreiche Entwürfe finden, die entweder nie, oder nicht ganz so ausgeführt sind, wie sie entworfen worden. Alles solches aber ist nur als Fragment zu betrachten; als Skizze und Vorarbeit für künftige Werke, oder Studium zur individuellen Bildung des Künstlers, nicht aber als eigentlich vollendetes Kunstwerk.

Bei dem Portrait findet außer dem noch ein geschichtliches Interesse Statt, wie es uns der Anblick von treuen Abbildungen merkwürdiger Personen jederzeit einflößen wird, ohne daß dieses schon für eine wahre Kunstanschauung gelten kann, wenn es nicht durch die künstlerische Behandlung dazu erhoben wird. Eben dieß gilt auch von der Landschaftsmahlerei, wenn sie treu nach der Natur entworfen ist, und uns etwa die bekanntesten Gegenden eines wegen seiner Naturschönheit oder wundersamen Gestaltung von Bergen, Pflanzen und Gewässern berühmten Landes vor Augen stellt. Wer würde nicht gern eine solche Nachbildung von schönen Gegenden entfernter Länder, die

wir nicht ſelbſt zu ſehen Gelegenheit hatten, oder zur Wiedererweckung des Eindruckes bei denen, die ſie wirklich geſehen haben, mit dem Auge durchgehen; ſo wie eine Sammlung Kupferſtiche mit den treuen Bildniſſen geſchichtlich berühmter Perſonen, oder den Volkstrachten und Nationalgebräuchen entfernter Welttheile, ſo wie von dem, was auch die vaterländiſchen Provinzen eigenthümlich Seltnes und ausgezeichnet Charakteriſtiſches der Art enthalten? Alles dieſes gehört aber noch nicht eigentlich zur Kunſt, ſo wenig wie eine anziehende neue Reiſebeſchreibung, oder eine mit Geiſt abgefaßte Biographie, ſchon ein poetiſches Kunſtwerk ſind; obwohl die Charakterdarſtellung ſo wie die Naturſchilderung allerdings Beſtandtheile einer vollendeten dichteriſchen Darſtellung bilden und als Elemente weſentlich mit zu dem Ganzen derſelben gehören. Wenn ſich übrigens das Portrait und die Landſchaft bei einiger künſtleriſchen Behandlung, noch am dauerndſten als eigne und abgeſonderte Gattungen erhalten können; ſo darf uns dieſes eben nicht Wunder nehmen, da ganz abgeſehen von dem perſönlichen oder geſchichtlichen Intereſſe an dem Portrait, das menſchliche Angeſicht ohnehin unter allen Darſtellungsgegenſtänden der bildenden Kunſt der vornehmſte iſt. Der Anblick einer reichen Landſchaft aber erregt in der Natur, wie in der Nachbildung, die Fantaſie eines jeden einigermaaßen empfänglichen Gemüths auf eine eben ſo angenehme als leichte Weiſe; wiewohl dieſer Eindruck nur in der Natur ſelbſt ſich immer gleich bleibt, während der Genuß, welchen jene Nachbildungen bewirken ſollen, bald einförmig wird. Ueberhaupt aber wird bei der iſolirten Landſchaft, der Natureindruck mehrentheils und ſehr leicht das eigentliche Kunſtgefühl überwiegen und verdrängen; und dieſes iſt der Grund, weshalb ich die Abſonderung der Landſchaftsgemählde einmahl zugegeben, jene beſchränktere Gattung des Ruysdael faſt vorziehe, wo nur ganz geringe Gegenſtände gewöhnlicher Natur, durch die hineingelegte, tiefe Bedeutung und vollendet künſtleriſche Behandlung, erſt zu einem ſchönen Kunſtwerke erhoben werden, da die Natur eigentlich doch überall eine Fülle von verborgen hervorquellender Schönheit enthält, ſobald nur das Auge da iſt, welches dieſes zu fühlen verſteht,

und mit dem Sinn dafür begabt ist. Denn hier ist es wirklich eine Kunstanschauung, welche uns das Gemählde gewährt; dagegen in jener andern, umfassenden, dem Anschein nach viel großartigeren Gattung, in welcher Claude Lorrain so unübertrefflich und der Erste geblieben ist, wo der Mahler mit der Natur selbst, in der Nachbildung ihrer höchsten Prachtscenen wetteifern will, die Naturbewunderung jede andre Empfindung mit sich fortreißt, und auch das reine Kunstgefühl übertäubt; während auf der andern Seite die Herrlichkeit der Natur doch durch keine Kunst jemahls erreicht werden kann.

Allerdings muß nun jenes geistig Bedeutende als Zweck der Kunst zugleich schön sein, wenn es nicht bloß für die Andacht oder für die Erkenntniß einen Zuwachs gewähren, sondern den Eindruck eines Kunstwerkes hervorbringen soll. Jede Kunst aber soll zunächst und vorzüglich nach dem streben, was sie am eigenthümlichsten unterscheidet, und worin sie vor andern Künsten das Höchste erreichen kann. Wenn nun die reine Form der körperlichen Schönheit in der Sculptur als der materiellesten Kunst am vollkommensten dargestellt wird; so wie die Musik, als Kunst der Seele, alle Tiefen des Gefühls erschöpfend in sich umfaßt; so ist der Geist, im verklärten Ausdruck der einzelnen Gestalten, oder in dem schönen Geheimniß einer liebevoll göttlichen Bedeutung, in der Composition des Ganzen, am meisten Ziel und Gegenstand, oder unterscheidender Charakter und die eigenthümlichste Sphäre der geistigen Kunst der Mahlerei.

So wie die Erzeugnisse der Kunst in die sogenannten Gattungen und Arten, so theilt man das Wesen und Leben zerstörend, auch die Kunst selbst ferner noch in gewisse Bestandtheile, die man Zeichnung, Ausdruck, Colorit, oder was weiß ich sonst zu benennen pflegt. Ein zerstörender Irrwahn ist es, auf diese Weise, das, was ursprünglich und ewig Eins ist, zu zerreißen, und thöricht das Ganze zu vernichten, wo freilich vor der groben Behandlung der höhere Geist entfliehen muß. Es ist aber alt, dieses Uebel der Trennung und Auflösung der Kunst in ihre Elemente; alt nähmlich unter den Neuern. Bei den Caraccis schon mag der Irrthum sich indirect finden, und Mengs hat das Ver-

dienſt, ihn am deutlichſten ausgeſprochen zu haben. Kein Mahler iſt nach der Wahrheit derjenige Mahler zu nennen, bei dem nicht alles dieſes ſich gegenſeitig beſtimmt, und der bei ſolcher Zeichnung, bei dieſem Ausdruck, ein anderes Colorit haben könnte, oder umgekehrt; und nichts verſteht der Kenner von der Mahlerei, der da glaubt, Raphael hätte beſſer coloriren können, oder Corregio beſſer zeichnen. Es iſt verdrießlich, ſolches Alphabet aller Kunſtbildung noch ſagen zu müſſen. Will man aber einmahl trennen, ſo trenne man, was ſich allein trennen läßt. Und was iſt dieſes? Es iſt Geiſt und Buchſtabe, Erfindung und Ausführung. In allem menſchlichen Thun bleibt eine große Lücke zwiſchen dieſen beiden Dingen; in der Philoſophie und im Leben, wie in der Kunſt. Ja es laſſen ſich ganz beſtimmt Gemählde aufzeigen, von denen man ſagen kann, die Abſicht darin iſt groß und vortrefflich, auch die Ausführung iſt kunſtvoll und nicht gemein, doch entſpricht ſie keinesweges der Abſicht vollkommen, ſo daß dieſe ganz erreicht wäre. Andre Gemählde aber ſind in der Ausführung meiſterhaft zu nennen, die Abſicht aber, wiewohl ſie nicht ganz ohne ſolche ſein werden, und ſein können, iſt doch minder bedeutend, als in andern Gemählden. Nur aber iſt in der guten Ausführung, Zeichnung ſowohl als Colorit und Ausdruck, oder was man ſonſt noch einzelnes der Art aufzählen mag, mit zu begreifen, und zwar ſo, daß das alles nur ein einziges harmoniſches und untrennbares Ganzes iſt. Auch iſt die Erfindung ſo zu verſtehen, daß, was man Anordnung und Compoſition nennt, mit darunter begriffen iſt; mit einem Worte, die Poeſie in dem Gemählde. Nicht als ob der Gegenſtand erdichtet ſein müßte; aber doch muß der Künſtler, was er darſtellen will, eigenthümlich ſich denken und ordnen, ſeine eigne Bedeutung ihm leihen, ſonſt darf er nicht dieſen Nahmen tragen, und kann nur als ein bloßer Copiſt gelten. Geiſt und Buchſtabe alſo, das Mechaniſche und die Poeſie, das ſind Beſtandtheile der Mahlerei, weil eins in einem gewiſſen Grade ſein kann ohne das andre, oder doch weit unvollkommner. Einer möglichen Mißdeutung müſſen wir noch vorbeugen, was die Forderung der Poeſie betrifft. Der Mahler ſoll ein Dichter ſein, das iſt keine Frage; aber nicht

eben ein Dichter in Worten, sondern in Farben. Mag er doch seine Poesie überall anderswo her haben, als aus den Werken der Dichter selbst, wenn es nur Poesie ist. Das Beispiel der alten Mahler wird uns auch hier am besten orientiren. Poetisch zwar, wenn man dieß auf die Poesie der Worte und der Dichter beschränken will, sind nur wenige Gemählde des Alterthums zu nennen, und diese wenigen sind eher etwas leichtsinnig gedacht und nicht die höchsten. Aber wir meinen darunter nur die poetische Ansicht der Dinge, und diese hatten die Alten näher aus der Quelle. Die Quelle der Poesie für die alten Mahler war theils die Religion, wie beim Angelico, beim Perugino, Fra Bartholomeo und vielen andern; theils kann es auch in andrer Weise die Philosophie sein, wie bei dem tiefsinnigen Leonardo, oder aber beides zugleich, wie in dem unergründlichen Dürer. Die Poesie der damahligen Zeit, oder doch was allgemein davon in Umlauf und den Mahlern bekannt war, war nicht so tief als jene Quellen, nicht so poetisch, wenn man das Wortspiel leiden will, als die katholischen Andachts-Ideen und die sinnige Natur-Philosophie jener Künstler. Aber seitdem sich die Philosophie aus der Mathematik und Naturwissenschaft in das Gebieth der Worte und der reinsten, höchsten Abstraction zurückgezogen hat, wohin dem Künstler ganz zu folgen, keineswegs angemessen ist; und seitdem die Religion mehr und mehr auf das Gebieth der Sittenlehre eingeschränkt worden, dürfte für den Mahler, dessen Kunst doch auch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein andrer Rath bleiben, als sich an die allgemeinste Kunst aller Künste und aller Fantasie, so wie des Ewigen und Schönen in ihr, anzuschließen: an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studirt, beides vereinigt finden wird, sowohl die erhabnen Andachts-Ideen als die tiefere Natur-Philosophie der alten Zeit. Daß nun eine solche poetische Absicht in den Gemählden der alten, sowohl italienischen als deutschen Schule durchaus vorhanden, ja der eigentliche Zweck der Mahler sei, das ließe sich durch vollständige Induction beweisen; und unsre Darstellung hiesiger Kunstwerke der alten Schule ist nichts anders als ein Beitrag dazu, da wir vorzüglicherweise die poeti-

ſche Abſicht oder die Idee in einem jeden Gemählde, deutlich zu machen überall uns angelegen ſein laſſen. Um aber den allgemeinen Begriff dieſer in ſo vielen alten Gemählden unläugbar vorhandnen poetiſchen Abſicht praktiſch deutlich auszudrücken, diene Folgendes. Man ſagt gewöhnlich, der Mahler ſtudire die Natur! Sehr wohl, er ſtudire, oder er erforſche die Natur, beſonders aber möcht' ich hinzuſetzen, das Göttliche in der Natur. Man denke nicht, daß dieſes eine ſpeculative Spitzfindigkeit ſei; wer Ideen in Worten auszudrücken und zu begreifen nicht ganz ungewohnt iſt, wird mich ohnehin verſtehen. Aber auch für den Künſtler und ſeine Werke, iſt der Unterſchied ſehr reell; geſetzt, er ſelbſt ſollte ſich in die Worte nicht finden, und die gefühlte Abſicht vielleicht nicht ſo deutlich in der Rede bezeichnen können, als der ruhige Beſchauer. Was iſt das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, ſondern das Eine und Unbegreifliche, der Geiſt, das Bedeutende, die Eigenthümlichkeit. Und dieſes iſt nun, wie wir glauben, die eigentliche Sphäre der Mahlerei. Das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur kann die Plaſtik zwar vielleicht noch deutlicher ausſprechen, als dieſe: Wolluſt und Tod, Kraft und Bildung des Körpers zur reinſten Anſchauung bringen; die Mahlerei aber würde ihre eigenſte Beſtimmung verkennen, wenn ſie, wie jetzt freilich allgemein geſchieht, nach demſelben Ziele ſtrebend, wie die Sculptur, ſtatt was die alten Mahler angefangen haben, zu vollenden, der Antike ein täuſchendes Schattendaſein in leeren Verſuchen nachkränkeln wollte. Und dieſes führt uns zu dem dritten, letzten und wichtigſten Grundſatze: die Mahlerei ſei Mahlerei und nichts andres. Und ſo äußerſt einfach, faſt tautologiſch dieſes ſcheint, wird es doch faſt nirgends beobachtet. Auch behaupten wir es mit ganzer Strenge. Ich habe im obigen zwar Gemählde als bedeutend charakteriſirt, deren eigenthümliche und vorherrſchende Tendenz ich ſelbſt muſikaliſch genannt habe. Aber dieſes iſt nur geſchehen, um die Abſicht, welche dabei obwaltete, anzuerkennen, und das Große, wie dieſe Abſicht ausgeführt worden; denn auch der große und genialiſche Irrthum iſt den Freunden der Kunſt willkommen; nicht aber geſchah es, um den Irrweg ſelbſt zu beſchönigen. Es

iſt eben nicht nöthig, die jetzigen Künſtler vor den Verirrungen des Corregio zu warnen; um dieſer Gefahr ausgeſetzt zu ſein, müßten ſie das, was ſie gar nicht ſind, in einem weit höheren Grade ſein, nähmlich vortreffliche Mahler. Nicht weniger irrig aber und verwerflich als die muſikaliſche Mahlerei, iſt die jetzt herrſchende Tendenz, Plaſtik und Mahlerei völlig für Eins zu halten, und ſo beide ganz und gar nicht zu verſtehen. Am vollendetſten iſt dieſer Irrwahn in der neueſten franzöſiſchen Schule; doch liegt der Grund auch davon ſchon im Mengs. Daß nun aber die Mahlerei nicht Plaſtik, und ihr Ideal von dem dieſer Kunſt ganz verſchieden ſei, dieſes würde ſich durch eine gründlichere Unterſuchung der Antike ſelbſt noch mehr beſtätigen und von neuem bewähren. Sollte es aber ſcheinen, als ſtände die Forderung einer poetiſchen Abſicht im Widerſpruch mit dieſer Behauptung, daß die Mahlerei vor's erſte nichts anders ſein ſollte, als Mahlerei, ſo iſt erſtlich zu bemerken, daß die Poeſie unter allen Künſten allein gleichſam eine allgemeine, alle übrigen verbindende Mittelkunſt iſt, und zweitens, daß dieſes bloß auf die mahleriſche Erfindung geht, die nur im Gegenſatz des Mechanismus poetiſch genannt wird, ſelbſt aber allerdings eine eigenthümliche von der eigentlichen Poeſie ſelbſt noch ganz verſchiedne Art und Beſchaffenheit haben muß.

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italienischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heil. Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerei. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael, Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerei. Die Antiope von Titian.

Im Frühjahre, 1804.

So wie die Kunst selbst von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Kirche und den katholischen Glauben zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher vor Augen zu stellen, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen darf, ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich, zwischen mißverstandnem Ideal und bloßem Effekt schwankend, in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren; so darf auch die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden, ohne unvermeidlich in willkührliche Hirngespinnste oder in leere Allgemeinheiten zu gerathen. Wir fahren also fort, den wahren Begriff der Mahlerei nicht blos in einem dürftigen Umriß zu entwerfen, sondern an der Fülle einzelner Anschauungen alter Gemählde ausführlich darzustellen. Die Anschauung soll überall das Erste sein; die Re-

sultate derselben ordnen sich an den Ruhepunkten der Betrachtung von selbst zu allgemeinen Grundsätzen, deren Zusammenhang, so wie die innere Einheit der hier aufgestellten Ansicht, der Nachdenkende leicht finden wird.

Freilich kann die Anschauung der mahlerischen Kunstwerke, in Rücksicht auf die angeschauten Gegenstände, besonders gegenwärtig, durchaus keine systematisch vollständige sein, sondern muß unvermeidlich fragmentarisch bleiben. Doch hindert dieses Fragmentarische der Anschauung keineswegs die Einheit der Ansicht für denjenigen, welcher die Idee der Mahlerkunst einmal richtig gefaßt hat; und es ist sogar gut, daß dadurch zugleich an etwas erinnert wird, was durchaus nicht vergessen werden darf. Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch sein, da die Kunst selber nichts andres ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangener Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italienischen Mahlerei; und selten, sehr selten nur findet man einige Aufmerksamkeit auf die ältesten Künstler und ältesten Gemählde dieser Schule, welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen geben, als die späteren Werke. Noch weit schlimmer aber steht es mit der altdeutschen Schule, welche doch wohl eben so wichtig sein möchte als die andre; ja noch wichtiger, insofern sie in der Gründlichkeit des Mechanischen unstreitig den Vorzug hat, und insofern sie der religiösen Bestimmung treuer war, und auch immer nur Mahlerei geblieben ist, und nie in das Gebieth andrer Künste verirrte. Sie ist noch so gut als völlig unbekannt. Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorne einzelne Spuren derselben sind uns noch übrig, welche derjenige, welcher den Geist der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann. Aber noch in einer andern Hinsicht erscheint uns dieses Zerstückte in dem Gange und Ueberblick der neuern Kunst. Nicht bloß der gesammte Kunstkörper der wirklich vorhandnen Werke ist fragmentarisch vertheilt in entlegene Länder, und zerstreut in die verschiedenartigsten Sammlungen, von denen eigentlich keine durchaus genügend und ganz vollständig ist, und wo oft weit von einander getrennt wird, was wesentlich zu-

ſammengehört und unmittelbar neben einander ſtehen ſollte. Die chriſtliche Kunſt iſt auch außerdem ſchon an ſich ſelbſt ein Bruchſtück geblieben und eigentlich nie vollendet worden; und obwohl dieſes in der Mahlerei nicht ſo in die Augen fallend iſt, als an den unvollendeten Thürmen und Kirchen der gothiſchen Baukunſt, die ſeit einem Jahrtauſend unfertig daſtehend, zum Theil noch ehe ſie ausgebaut worden, ſchon wieder in Ruinen zerfallen; ſo trifft es doch auch hier ein, und gilt für beide Schulen der chriſtlichen Mahlerei, für die italieniſche nicht minder als für die altdeutſche. In den alterthümlichen Gemählden des früheren Styls zwar, finden wir die rechten Kunſt-Ideen und ſchönen Sinnbilder aus dem chriſtlichen Mahlerkreiſe mehrentheils ſehr tief empfunden, zum Theil auch ſchon ganz richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt; am ſchönſten oft da, wo die Kunſt ſelbſt für das Praktiſche der Ausführung noch in der Kindheit lag. Welche Fülle und welchen Schatz von wahrhaft himmliſchen Mahlererſcheinungen und lieblichen Kunſt-Ideen enthalten nicht die frommen Bilder des Angelico da Fieſole; während ſie im Techniſchen noch der Epoche der Kindheit der Kunſt angehören, und in dieſer Hinſicht weit zurückſtehen gegen die gleichzeitigen Meiſterwerke der altdeutſchen Schule? So wie aber die Kunſt im Techniſchen zur Vollkommenheit geſteigert und durch die Sicherheit in der Ausführung, nun auch die Fülle der Anmuth in der ſinnlichen äußern Erſcheinung zugleich mit der innern, geiſtigen Schönheit zu erreichen möglich ward; fing alsbald die Idee an, durch Nebenabſichten verdunkelt zu werden, und ſich endlich ganz in dieſe zu verlieren. Man wollte ſeine Kunſt und ſeltne Kenntniß ſehen laſſen und dadurch Erſtaunen erregen; man ſtrebte vor allem nach dem Sinnenreiz und ſuchte wohl gar wollüſtige Eindrücke, oder man verwirrte ſich in allerlei andre eitle Zwecke; man wählte heidniſche Gegenſtände, und behandelte auch die chriſtlichen auf eine ganz flache, möglichſt ſinnliche, beinah ſelbſt heidniſche, im Grunde aber eben darum ganz ſinnloſe Weiſe. Die italieniſche Schule verfiel mehr und mehr in eine anfangs erzwungene und erkünſtelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterloſe, nichts ſagende, flache Idealität. Die deutſche Mahlerkunſt aber iſt wo möglich noch weniger

zur Vollendung gediehen und noch um eine Stufe weiter unfertig geblieben, als ſelbſt die italieniſche. Die Reformation machte hier auch von Außen einen gewaltſamen Abſchnitt, indem ſie den Kunſtſinn von den gewohnten Gegenſtänden der chriſtlichen Andacht weglenkte. Daraus erfolgte denn in der neuern niederländiſchen Schule, jener Zuſtand von elementariſcher Auflöſung in der Kunſt, vermöge deſſen man, nachdem die zerſtörenden Grundſätze in eine Art von Syſtem gebracht waren, nun alle nur denkbaren einzelnen Beſtandtheile eines vollſtändigen Gemählbewerks, aus ihrem lebendigen Zuſammenhange herausriß, und dann nicht bloß Landſchaft und Portrait, ſondern Küchen- und Speiſekammergemählde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehſtücke, Stillleben und Kirchenperſpective, häusliche Scenen und ſcherzhafte Caricaturen, Schlachtenmahlerei und halbkomiſche Volksgemählde, in bunter Abwechslung iſolirt behandelte, und zur höchſten techniſchen Vollkommenheit zu ſteigern ſtrebte, bis endlich in dieſem chaotiſchen Gewirre von knechtiſcher Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenſtände, die Kunſt zur bloßen Technik herabgeſunken und ihre urſprüngliche Idee ganz verloren gegangen war.

Das glückliche Zuſammentreffen der ſchönen Idee mit der techniſchen Vollkommenheit und anmuthigen Fülle der ſinnlichen Geſtaltung aber findet nur in den einzelnen Blüthemomenten des ältern Styls Statt, oder in den wenigen noch unverdorbenen Anfangspunkten der erſten, großen Zeit der neuen Schule. Faſt überall iſt dieſe harmoniſche Vollendung, der wir in der Anſchauung des Kunſtſchönen vor allem nachforſchen, nur eine herrliche Ausnahme; und darum muß man ſich auch den Gang der Kunſt, ſo leicht es iſt, denſelben im allgemeinen Umriſſe zu bezeichnen, nicht zu unbedingt an eine ſtrenge Regelmäßigkeit gebunden und in jenen Stufengang der Entwicklung gewaltſam eingefügt denken; da ein einzelnes Werk oft weit über andre Produkte desſelben Meiſters hervorragt, oder auch aus ſeiner ganzen Zeit und Kunſtepoche heraustritt. Dieſes müſſen wir wohl im Auge behalten, indem wir jetzt den Faden der Anſchauungen wieder aufnehmen, und wollen, wo ſich die Gelegenheit darbietet, nicht unterlaſſen, es bemerklich zu machen.

Unter denen in dieser letzten Zeit in dem runden Saale des Louvre ausgestellten Gemählden waren nur einige wenige neue von großer Bedeutung; die meisten waren schon früherhin ausgestellt gewesen.

Am erfreulichsten und anziehendsten unter den neu aufgestellten Gemählden war vielleicht die Caritas des Andrea del Sarto, Nr. 8. des Katalogs jener Ausstellung. Es ist eine liebende Mutter, von frohen Knaben umgeben und umschlungen; einer an ihrer Brust, andre auf ihren Knien reitend, zu ihren Füßen gelehnt, mit Blumen und Früchten in frohem Lachen spielend, oder süß schlafend. Die Gestalt der Mutter ist hoch, schlank, edel; ihr Gesicht persönlich und schön, unter eigenthümlichem Kopfputz, klar aus hellen, klugen Augen blickend. Der Gedanke, dessen Bedeutung sich von selbst in dem Bilde ausspricht, ist schön, sehr einfach und jedem verständlich. Der vorzügliche Werth des Gemähldes besteht, nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks, ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Roth, und die Carnation der nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert, und wahr verschmolzen, daß es uns wie aus offnen heitern Augen der Liebe mit sanftem Reize anschaut. Niemahls noch sah ich ein Gemählde von diesem Meister in dieser Manier und von solcher Anmuth; es ist aus der alten Sammlung. Fast scheint es, als hätte unter allen Nachfolgern Raphaels, deren jeder sonst seine eigne sehr bestimmte Manier hat, von der er nicht abgeht, wenn gleich diese Manier, wie beim Giulio Romano, oft sogar, was schon der Meister selbst in einer einzelnen Rücksicht wollte, nur kräftiger und noch vollendeter, aber freilich auch einseitiger ausführt; es scheint, sage ich, als hätte der vortreffliche Andrea del Sarto vorzüglich die Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seines großen Vorbildes geerbt. Denn so verschieden als die Bilder Raphaels unter sich sind, bei der dauernden Vorliebe für dieselben oft wiederhohlten Gegenstände, und der wiederkehrenden Aehnlichkeit mancher einzelner Gestalten, so zeigen sich auch einige Gemählde des Andrea del Sarto, als mannichfaltige Variationen *über dasselbe* durchgehende Grundthema.

Ausgezeichnet durch die Farbe sowohl als durch einzelne Parthien, fand ich die Geburt des Heilands von Spagnoletto, Nr. 36; einem Mahler, der sich in den meisten andern seiner Gemählde nicht eben sehr von den übrigen schlechten italienischen Mahlern und leichtsinnig rohen Naturalisten der spätern Zeit unterscheidet. Das lebhafte Ultramarinblau im Gewande der Mutter und am Himmel, so wie die Farbenpracht und Farbenwahrheit alles übrigen, nebst einer gewissen frommen Herzlichkeit und naiven Kraft, welche bei den spätern Italienern so selten ist, lenkten den Blick darauf, der am längsten verweilte bei dem alten Hirten, welcher in fast mehr als Lebensgröße rechts aus dem Rande erscheinend, den Vorgrund bildet. Er ist groß von Gestalt und von biederm, treuherzigem Ausdruck; das rauhe, hier und da zerlumpte Fell, das ihn umgürtet, so wahr und ausführlich gründlich gemahlt, die ganze Figur doch sogar nicht gemein, ernst und bieder hereinschreitend; selten wird man auf einem italienischen Bilde dieser Zeit noch eine solche Figur finden. Vielleicht ist der ernste Charakter des Spaniers hier sichtbar; auch in der Manier der Mahlerei und in der Art der Gründlichkeit derselben ist etwas, was mehr an Murillos erinnert, als an den niederländischen Fleiß.

Eine Heimsuchung Mariä von Andrea da Salerno, Nr. 5, zwar nicht aus sehr alter Zeit, aber doch ganz in der alten Manier; welches im Zacharias den Dichter Bernardo Tasso, und in den andern Figuren noch andre geschichtliche Personen darstellt, übrigens von nicht sehr großem Werth; zeichnet sich aus durch eine Art von Aehnlichkeit, nicht etwa mit den vorzüglichsten, wohl aber mit den mittelmäßigen und schlechtern Bildern der altdeutschen und altniederländischen Schule. In der ältern Manier beider großen Schulen, gleichen sich nicht nur die vortrefflichen Werke zum Erstaunen, sondern selbst die schlechtern, zum desto vollkommneren Beweise, daß die Mahlerei bei den alten Deutschen, wie bei den Italienern, ungefähr von demselben Punkte ausgegangen sei.

Der Ring des heiligen Marcus, Nr. 15 von Bordone, von welchem auch ein vortreffliches Frauenbildniß zu sehen ist. Jenes große Gemählde, reich an Figuren und voll Leben, nach Art der Venetianer, stellt uns die versammelten Häupter der Stadt

bar, denen ein armer Fischer, demüthig nahend, das Zeichen bringt, das ihm die heiligen Schutzpatrone Venedigs gaben, indem sie ihm die Rettung der von Ueberschwemmung bedrohten Stadt verkündigten. In der einfachen Ausführung des Gegenstandes, und in der Behandlung der Farben bemerkt man mit Vergnügen, daß sich der schöne alte Styl der Mahlerei in der venetianischen Schule auch noch unter den spätern Meistern verhältnißmäßig lange erhalten habe.

Das Bildniß des Bandinelli, Nr. 9, gemahlt von ihm selbst, vermehrt die Reihe der anziehenden Bildnisse italienischer Mahler, welche sich gegenwärtig zu Paris befinden. Welche kraftvolle, ausgezeichnete, hohe Menschen mußten es sein, wenn man auch nur den äußern Abdruck ihrer Gesichtsbildung betrachtet. Aber freilich darf man beim Bandinelli eben nicht an die tiefe, sinnige Stille und anziehende Sonderbarkeit im Gesichte des Leonardo, nicht an dem hohen und doch liebevollen Trotz im Garofalo, an die wilde und rauhe Hoheit des Giulio Romano, nicht an die männlich kluge, edle und gesetzte Bildung des Fattore denken. Und doch ist das Gesicht des Bandinelli auf keine Weise gemein zu nennen; es ist sehr ausgezeichnet und sehr kraftvoll, aber nebst einem unbezwinglichen Eigensinn, ist der Ausdruck der Pedanterei, wie mich dünkt, darin unverkennbar.

Ein Gemählde, welches der tiefsten immer wiederhohlten Betrachtung und Durchforschung würdig ist, und das man immer mehr bewundern lernt, je öfter man zu demselben zurückkehrt, ist die Abnahme vom Kreuz, Nr. 16, von dem großen Baumeister, dem alten Bramante. Das Gemählde zeichnet sich sogleich sehr vorzüglich aus, durch eine vortreffliche Anordnung. Ob die Kenner sie kunstreich finden mögen, weiß ich nicht, aber sie ist sehr verständig, ja groß in ihrer Einfachheit; das Bild ist wie aus wenigen großen Zügen und Verhältnissen ganz eigentlich gebaut und in baukünstlerischer Symmetrie zusammengestellt. Besonders die sitzende Heilige vorn zur Linken ist so würdig an das Ganze geordnet, wie man es wohl nur auf älteren Gemählden findet, und auch auf diesen nur selten. Zur Rechten steht der heilige *Antonius* mit dem Einsiedlerglöckchen; der heilige Hieronymus

links, mehr hinten; Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia, umgeben die Mutter Gottes, die mitten auf dem Gemählde am deutlichsten heraustritt. Ihr Gesicht drückt den innigsten Schmerz, die Art, wie sie den Leichnam auf ihrem Schooß an sich hält, das rührendste Zartgefühl und Schonung aus. Herzlicher, treuer und redlicher kann wohl überhaupt der Schmerz nicht ausgedrückt werden, als in den Gesichtern aller Umgebenden, deren jeder irgend ein Werkzeug oder Zeichen der Marter einfältig emporhält und vorzeigt, und jeder denselben Schmerz, doch ohne Wiederhohlung, gleich innig und herzbewegend sehen läßt. Und diese Herzlichkeit, dieß treulich Gemeinte der dargestellten Menschen, wie des Bildes selbst, ist es denn wohl, was es in so hohem Grade rührend macht, obgleich es ganz fern ist von allem Anspruch auf hohe Leidenschaftlichkeit und interessante Schönheit im sentimentalen Ausdruck, ganz einfältig und schlicht; und eben darum gewinnt man auch das Bild immer lieber, je öfter man es betrachtet. Die Farben sind in vielen Bildern anziehender, wiewohl der Gebrauch und die Anordnung derselben eben den Verstand verrathen, der im Bau des Ganzen sich verkündigt. Manche einzelne Theile wird man in andern Gemählden, wenn man eine Vergleichung anstellen wollte, was aber eigentlich nie geschehen müßte, wenn nicht die sichtbare Absicht des Künstlers selbst, oder die nothwendigen Bedingungen des Gegenstandes ausdrücklich dazu auffordern, leicht ausgezeichneter und schöner finden können. Durch den Charakter aber der herzlichen Treue und des redlichsten Gemüthes in einfältiger Kraft und Gradheit, welchen er den Freunden und der Umgebung des Heilands gab, dürfte der Künstler wohl die Wahrheit weit besser getroffen haben, als in spätern Zeiten irgend geschehen ist, wo uns in den Figuren der Apostel, wenn nicht blos auf kunstreiche Gruppirung derselben gesehen wird, Gestalten vorgestellt werden, die wohl für einen griechischen Philosophen passend sein möchten, oder für einen römischen Staatsmann, oder gar für einen Athleten, nur aber nicht dem Begriff entsprechen, den wir uns von den Aposteln zu machen haben.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto, Nr. 7, Kniestück;

zeichnet ſich aus durch die kräftige Ausführung, den ſchönen Kopf der Alten und die reizende lachende Fröhlichkeit der Knaben. Unter den Nachahmern des Raphael iſt Andrea del Sarto vielleicht derjenige, der ſich dem Meiſter in lieblichen Knabengeſtalten, worin Raphael ſonſt ſo unnachahmlich und unübertrefflich iſt, einigemahle wenigſtens genähert hat; doch bleibt immer noch ein großer Abſtand. Dasſelbe Bild befindet ſich auch zu Düſſeldorf, aber nicht ſo gut gemahlt und mit einigen Aenderungen.

Das Bildniß eines Großmeiſters des Maltheſerordens nebſt einem Edelknaben, von Michael Angelo Carravagio, zeichnet ſich unter den Bildern der ſpätern italieniſchen Schule erfreulich aus, durch das kräftige, feſt auf und hervortretende Grade, durch das ſchöne ritterliche Coſtüm im herrlichen goldglänzenden Panzer. Wer Bildniſſe der altdeutſchen Schule kennen zu lernen Gelegenheit hatte, der hat das freilich oft viel ſchöner und gründlicher geſehen. Für jene Zeit der italieniſchen Schule bleibt es immer eine rühmliche Ausnahme.

Schon ganz aus dem Style der ſpätern Zeit, in der verſchmelzenden, weichlichen und nach einer bloß täuſchenden Natürlichkeit ſtrebenden Farbenbehandlung, aber nicht ohne großes Verdienſt in Rückſicht auf Geſtalt und Bedeutung iſt die Judith, Nr. 3, von Chriſtoforo Allori; Knieſtück. Die Schönheit der hebräiſchen Heldin und die Pracht des Gewandes, ſo wie die Wahrheit im Kopf der fromm beſchränkten, erſtaunenden Alten ziehen den Blick darauf hin. Der üppig blühende Mund, die dunkelglühenden, in Schwermuth halb geſenkten Augen, die Fülle der braunen Locken, die eine ruhige Stirn, ein feines, aber edles Geſicht umwallen; der ſchlanke, zierliche Körperbau, ſo weit das ſchwere Gewand ihn errathen läßt; die gänzliche Nachläſſigkeit, wie dieſes Gewand ihr anliegt, dieſelbe Nachläſſigkeit in ihrer ganzen Haltung und der Art, wie ſie das abgeſchlagne Haupt und das große Schwert hält, deſſen Schwere ſie erſt jetzt zu bemerken ſcheint; der Ausdruck nicht ſowohl von denkendem Ernſt, ſondern von einer immer gleichen Traurigkeit, von einem ſtillen Ueberdruß; alle dieſe Züge zuſammengenommen, laſſen uns jene aus edlem Stolz, gläubiger Hingebung, Sinnlichkeit und Schwermuth zu-

sammengesetzte Gemüthsstimmung ahnen, in welcher diese wunderbare Frau sich zu dieser That berufen fühlen konnte. Die Erzählung, wie der Künstler sich selbst und seine Geliebte in diesen Bildnissen dargestellt haben soll, ist aus der Kunstgeschichte bekannt.

Ganz antik im Gegentheil, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das römisch Große, Freie und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist, sahen wir einen ächt christlichen Gegenstand behandelt, in dem Märterthum der heiligen Agatha, Nr. 60; einem Kniestück von Sebastiano del Piombo. Für Behandlung des Gegenstandes und Bedeutung, eines der lehrreichsten Bilder, das man sehen kann; ein classisches Gemählde, wenn irgend eines diesen Nahmen verdient. Nicht etwa, weil es den Anforderungen, welche die Theoretiker in ihren Lehrbüchern zu machen belieben, durch alle Kategorien entspricht, sondern weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums, dieses seltne Werk durchaus beseelen und beherrschen. Der Tradition gemäß, ist die Zeichnung von Michael Angelo, welcher den im Colorit sehr hoch geschätzten venetianischen Künstler, mit dieser Nachhilfe, dem Raphael, in seiner eignen Gattung von Andachtsbildern und Oehlgemählden von geringerem Umfang, als einen gefährlichen Nebenbuhler gegenüber stellen zu können hoffte; und daher kommt es denn wohl, daß die gewöhnlichen Kenner nichts daran zu loben wissen, als die bewundernswürdigen Verkürzungen. Jene Sage wird um so wahrscheinlicher, da ein andres Bild des Sebastian, die Mutter Gottes mit dem schlafenden Kinde von Engeln umgeben, darstellend, nicht nur an Werth sehr weit unter jenem steht, sondern so ganz verschieden in der Art ist, daß man gar nicht glauben sollte, daß es von demselben Meister sei. Jedoch ist zu bemerken, daß diese Formen hier durchaus nicht so übertrieben sind, wie es sich auf den kleinern Oehlgemählden des Michael Angelo sonst findet; sie scheinen vielmehr ganz in dem letzten Style des Raphael zu sein, da sich dieser auch dem Michael Angelo näherte, wie in den Tapeten, und besonders auf der Transfigura-

tion. Wie kann aber, höre ich unſre Leſer fragen, ein ſo grauſamer Gegenſtand der Stoff eines ſchönen Gemähldes ſein? Und in der That ſah ich auch viele Beſchauer, ſobald ſie hingeblickt hatten, ſich ſchaudernd wieder davon wenden, und den Künſtler wegen ſeiner Wahl tadeln. Dieſelben, welche dann wohl mit zufriedner Bewunderung lange vor dem Märterthum der heil. Agnes von Dominichino, oder dem bethlehemitiſchen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemiſch von Leichen und in Todesangſt Ringenden, den Blutſtrömen und den wüthenden Geberden im geringſten zu erſchrecken, oder ſich wegzuwenden. Und nichts von allen dem iſt doch in dem Bilde der heiligen Agatha ſichtbar. Kein Blut, kein krampfhafter Schmerz, keine Verwundung; denn noch haben die drohenden Marterwerkzeuge den Leib der Heiligen nicht wirklich berührt; auch nicht einmahl der übertriebne Ausdruck einer teufliſch empörenden Bosheit findet ſich hier, wie es ſonſt mehrentheils auf Bildern dieſer Art gewöhnlich iſt. Es liegt daher wohl vorzüglich in der ernſten erſchütternden Wahrheit der Darſtellung, wenn der erſte Eindruck auf die meiſten ſo zurückſchreckend und entſetzlich wirkt, da alles Ekelhafte und Unedle in dieſem Bilde gerade ſo ganz vermieden iſt, wie es vielleicht in keiner andern Darſtellung eines Märterthums der Fall ſein möchte. Der Künſtler hat den Augenblick unmittelbar vor der Ausführung gewählt; ſchon nähern die glühenden Eiſen ſich den Brüſten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes, und die dadurch ſo heftig erregte Erwartung kann allerdings etwas Peinliches haben; aber doch könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieſer Pein eben nichts ſieht, nichts fühlt, als die Pein, der gar nichts ahnet von der höhern göttlichen Bedeutung, und keine Freude empfindet, an der herrlichen Schönheit in Geſtalt und Ausdruck, ſo wie in der Anordnung des Ganzen.

Die Compoſition iſt ſehr einfach. Die Figuren ſind in Lebensgröße, das Bild iſt aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zuſammen ſtehen. In der Mitte ganz im Vorgrunde, die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt ihr Obergewand, das Untergewand um Hüften und Lenden gewunden, iſt vorn zuſammengeknüpft. Sie iſt rückwärts an eine

Säule gelehnt, um welche ſich auch ihre Arme zurückbiegen, und an dieſelbe feſt gebunden zu ſein ſcheinen; ſie werden durch die Köpfe der beiden Henker, welche zu beiden Seiten ſtehen, verdeckt, und durch einen dunkelgrünen Vorhang, der von oben herabhängt. Ueberhaupt iſt der peinliche Eindruck gewaltſamer Feſſelung ganz vermieden; die Leidende ſcheint faſt frei und freiwillig unter ihren Henkern zu ſtehen. Zur Linken ſteht der Tyrann vor ihr, mit einem ſonderbar verkürzten Arm auf einen Tiſch gelehnt, der von dieſer Seite den Vorgrund bildet; hinter ihm ein Begleiter, der die Augen bedeutend niederſchlägt, auf der andern Seite ganz vorn, vor dem Henker rechts, liegt ein großes Meſſer auf einer grauen Baſis. Die Henker halten die Zangen mit beiden Händen; an der rechten Seite der Säule, welche den Hintergrund theilt, nimmt man einen Heerd und Feuer wahr, und kleine Figuren, welche mit den Zubereitungen der Marterwerkzeuge beſchäftigt ſind; an der linken Seite öffnet ſich der Hintergrund und es zeigt ſich hinter dem aufgezogenen Teppich eine ſtille Landſchaft, und ruhiges Gewäſſer in heitrer Ferne. Vor dieſer Landſchaft und zunächſt bei dem die Augen niederſchlagenden Begleiter, ſtehen zwei römiſche Soldaten, mit blanken offenen Helmen, theilnehmende Zuſchauer der Begebenheit.

Der Leib der Heiligen iſt von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Roſen, ſondern die Farbe der ungeſchwächten Geſundheit im hellſten Lichte durchglüht die reinen feſten Formen. Aus ihrem Geſicht ſpricht nicht eine überſinnliche Geiſtigkeit, ſondern vielmehr eine irdiſche Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunkeln Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Feſtigkeit, der Seelengröße, des Bewußtſeins der innern Würde; der nachläſſige Fall der ſchwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frei, und den wunderſchönen kräftigen Hals. Während der Leib ſelbſt, ſtill und ohne Verzuckung und Verrenkung der Marter Preis gegeben iſt, wendet ſie den Kopf mit ergreifender Hoheit und in edler Bewegung gegen den Tyrannen. Sie ſpricht zu ihm, ſie macht ihm den bittern Vorwurf: „Eines Weibes Leib hat dich getragen, ihre Brüſte dich genährt, und du ſchämſt dich nicht, ſie den Hen-

kern Preis zu geben?" Nur in der Bläſſe verräth ſich die Bangigkeit der irdiſchen Natur vor dem entſetzlichen Augenblick; ihr Blick und die hohen Züge ſprechen mehr Zorn aus und Verachtung gegen den Tyrannen, als Sorge um ſich ſelber. Mitten unter den Leiden triumphirt ſie noch über ihn, der in ſichtbarer innerer Unruhe vor ihr daſteht und ſie anſtarrt, als ob er an dem Schauſpiel der Marter ſelbſt, ſich gegen Zweifel ſtärken möchte; die auffallend gezwungene Stellung, das beinah unnatürliche Aufſtemmen des Ellenbogen an den Tiſch, verſtärkt noch den Ausdruck der innern Unruhe des Tyrannen, der ſich ſelbſt gleichſam in dem einmahl gefaßten Unwillen feſt hält, als ob die ſtarrſinnige Härte gegen ein beſſeres Gefühl ſich ſtemmte und es verdrängte.

Der Kopf iſt übrigens von edler Form und ſehr kraftvoll. Noch kraftvoller in ihrer Art die beiden Henker, welche der Heiligen die Brüſte mit den glühenden Zangen abzureißen drohen. Sie ſind, was ſie ſein ſollen: gemein, häßlich, und ganz gefühllos, bloß ſorgfältig auf ihr Geſchäft bedacht, wie wenn es irgend ein andres wäre. Die ungeheure Kraft aber in dieſen Geſichtsbildungen und die unbeſchreibliche Gründlichkeit und Objectivität der Ausführung mildert den Eindruck, ohne ihn zu ſchwächen, weil ſie den Beſchauer ſo gewaltſam auf den Charakter und die Form lenkt, daß das natürliche unvermeidliche Gefühl mehr nachſtehen muß.

Noch merkwürdiger und auf dem ganzen Bilde vielleicht am größten gedacht, ſind die beiden Soldaten mit offnen Helmen und Harniſchen, die hinter dem Tyrannen der Begebenheit mit dem innigſten Antheil zuſchauen. Eine herzliche Rührung und der redlichſte Schmerz bricht auf ihren Geſichtern aus; kein wüſter Zorn gegen den Tyrannen zeigt ſich darin, und keine fruchtloſe Andeutung oder Beſtrebung von gutem Willen zu einer doch hier nicht anwendbaren und unmöglichen Hülfe. Stumme Zuſchauer deſſen, was ſie nicht ändern können und dürfen, ſehen ſie einzig auf die Heilige, denken und beachten nichts als dieſe, ſcheinen auf ihre Worte zu horchen, und durch ihr hohes und inniges Mitgefühl, wie durch eine begleitende Muſik, das Leiden, gleich dem Chore im griechiſchen Trauerſpiele, zu beruhigen, und das Gefühl des höchſten Schmerzens mit dem Gedanken der Nothwendigkeit und

der ewigen Wahrheitsgesetze zu vermählen. Beide sind sich ganz ähnlich und beinah gleichend, in mehreren Personen gleichsam nur Ein Wesen darstellend, und erinnern um so mehr an die Bedeutung des alten Chors bei einem solchen Trauerspiele. Uebrigens sind sie in Stellung und Gestalt ganz schlicht und martialisch; nicht wild und ungestüm, aber von der männlichsten Festigkeit und auch im Charakter wie eisern; um so rührender nur ist das tiefe Mitgefühl grade solcher Heldenmänner. Die Aussicht auf die ferne Landschaft beruhigt die erschütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eilt mit Zuversicht auf die innre Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freiheit; und auch dadurch zeichnet sich dieß Bild vor den meisten andern aus, welche ein christliches Märterthum darstellen. Gewiß ist es in seiner Art fromm und mit einer hohen moralischen Andacht empfunden, aber doch mehr im antiken Sinn, mehr stoisch und römisch, als eigentlich christlich.

Wie hat man nur überhaupt die Marthyria so unbedingt ganz im Allgemeinen und ohne alle Unterscheidung verwerfen können, als ungünstige und wohl gar unwürdige Gegenstände der darstellenden Kunst; da doch dieses nie genug zu preisende Bild allein hinreichend wäre, eine solche Meinung zu widerlegen, und klar zu zeigen, wie man auch diesen Stoff auf eine schöne und höchst würdige Art behandeln könne! Aber freilich, man hat die große Frage über die eigentlichen und schicklichen Gegenstände der Kunst überhaupt und der Mahlerei insbesondere, nur nach einer, aus diesem oder dem andern halb mißverstandnen philosophischen Begriff ganz zufällig entstandenen und höchst einseitigen Theorie blindlings und absprechend entschieden. Hätte man sich zuvörderst lieber auf dem geschichtlichen Wege zurecht zu finden gesucht, so möchte die Antwort etwas anders ausgefallen sein. Der älteste Gegenstand der christlichen Mahlerei mag wohl derjenige sein, der niemahls ganz erschöpft werden wird, noch auch jemahls ganz erreicht werden kann: die Mutter Gottes mit dem Kinde. Nicht viel minder oder vielleicht eben so alt als dieser, dürfte vielleicht der andre Gegenstand sein, der eben so oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchsten

Vollkommenheit gebracht worden iſt, als jener; das Bild des leidenden, dornengekrönten Hauptes, des blutbeſprengten Heilandes, das Ecce Homo und die Kreuzigung ſelbſt. Die Legende der heiligen Veronica beweiſt wenigſtens nicht minder für ein ſehr hohes Alterthum dieſes Symbols, als die Legende vom heiligen Lukas für das Muttergottesbild. *) So wie nun der engliſche Gruß, die heilige Fa-

*) Die älteſten Darſtellungen von dem Leidenstode Chriſti waren ganz ſymboliſch, indem ſtatt der wirklichen Menſchengeſtalt des Heilandes, nur ein Lamm an das Kreuz geheftet, als ſinnbildliche Erinnerung und Crucifix diente. Der Grund aber, warum man hier das ſymboliſche Lamm wählte, ſtatt den Erlöſer wahrhaft in ſeiner leidenden Menſchheit darzuſtellen, lag vermuthlich darin, daß man in der älteſten Chriſtengemeinde, wie ſie zum größern Theile aus dem Judenthum hervorgegangen war, durchdrungen von dem Glauben, daß Jeſus von Nazareth wahrer Gott geweſen ſei, wegen des moſaiſchen Verbots, daß man kein Bildniß von dem höchſten Gott machen ſoll, Bedenken gegen eine ſolche Abbildung in Menſchengeſtalt trug, oder wenigſtens den Schwachen unter den geweſenen Juden ein Aergerniß dadurch zu geben beſorgte; bis dann bei mehr anwachſendem und befeſtigtem Chriſtenthume alle ſolche Erinnerungen und Ueberbleibſel jüdiſcher Denkart und Beſorgniß bald verſchwunden ſind. Den Uebergang von dieſem rein ſymboliſchen Kreuz mit dem Lamme zu der vollſtändigen, wahren Abbildung des ſterbenden Erlöſers bildet der Abdruck vom Geſicht des Heilands auf dem Schweißtuche der heil. Veronica, von welchem uns das wunderbare altdeutſche Bild in der älteſten, mehr griechiſchen Art, in der Boiſſeré'ſchen Sammlung den erhabenſten Grundtypus darbietet. Das Haupt allein, von aller Verbindung mit dem Körper abgeriſſen, als wunderbarer Schattenriß und Abdruck auf dem heil. Tuche bleibend, hält gleichſam die Mitte zwiſchen einem wirklichen Bilde und bloßen Zeichen. Unter den älteſten Marienbildern iſt vorzüglich jene Art mehr ſymboliſch zu nennen, welche uns das Chriſtkind, auf dem Schooße der Mutter, als ſchon heranwachſenden Knaben, mit einer Krone auf dem Haupt und auch die Mutter desgleichen mit der Krone des Himmels geziert, darſtellt; denn dieſe Abbildung ſtimmt nicht überein mit der wahren Beſchaffenheit der demüthigen Kindheit Chriſti. Es ſind hier vielmehr willkührlich, obwohl künſtleriſch vollkommen ſtatthaft und richtig zwei verſchiedne Momente, welche geſchichtlich getrennt ſind, zuſammengenommen und in Eins verſchmolzen: die Mutter Gottes in der Kindheit Chriſti, wie wir ſie uns

milie, die Anbetung der Könige, die himmlische Conversation alle mehr oder weniger an jenen einfachsten und reinsten Ausdruck der unendlichen Lieblichkeit erinnern, den innige Liebe je ersonnen hat; gleichsam nur eben so viel verschiedene Ausdrücke und Variationen desselben sind, geschmückte Entfaltungen und Erklärungen für den irdischen Sinn; so spiegelt sich auch in jeder untergeordneten Leidensgeschichte, die höchste aller Leidensgeschichten von neuem ab. Die Kunst aber und die Religion, von der sie nie getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren, sollen dem Menschen nicht allein das Göttliche andeuten, wie er es rein von allen Verhältnissen und im heitern Frieden sich denken und ahnen kann, sondern auch in seinem beschränkten Verhältniß, wie das Göttliche selbst im irdischen Dasein noch durchbricht und auch da erscheint; d. h. sie müssen und sollen uns darstellen die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeschloßnen, und auf dem himmlischen Rückwege allen Martern sich selbst freiwillig hingebenden höchsten Liebe! Das Marienbild und das Kreuzesleiden, dieses sind die primitiven und mit allen ihren unendlich verschiedenen Ausdrücken, Variationen und mannichfaltigen Zusammensetzungen auch nie zu erschöpfenden Gegenstände und Grundanschauungen, gleichsam die beiden ewigen Pole, der höhern wahrhaften Mahlerei. Einsiedeleien, wozu auch in den Legenden so viele und so schöne Veranlassungen sich finden, sind freilich gefälliger und wohlthuender als ein noch so bedeutendes Märterthum; aber würde es nicht bald zur manierirtesten Einseitigkeit führen, wenn man immer nur nach dem Angenehmen und Erfreulichen streben wollte? Nicht zu gedenken, daß das Reizende grade diejenigen zu fliehen scheint, die ängstlich darnach haschen, und sich am liebsten freiwillig zeigt;

---

da ganz natürlich und demüthig zu denken haben; und die als Königin des Himmels gekrönte Maria. Jener andern ebenfalls ganz symbolischen Darstellung der Mutter Gottes, welche unter dem Nahmen der unbefleckten Empfängniß bekannt ist, mit dem Monde zu den Füßen und von der Sonne umstrahlten und sternenumkränzten Haupte, von welcher weiter unten die Rede sein wird, habe ich hier noch nicht erwähnen wollen, weil sie, geschichtlich genommen, einer spätern Zeit angehört.

daher man es mit Dank annehmen und erkennen soll, wo es sich darbietet. Eigentlich fordern sollte man aber von einem Kunstwerke nicht den äußern Reiz und die sinnliche Schönheit, welche nicht überall mit der Wahrheit der Darstellung vereinbar sind, sondern zunächst und vor allem andern die hohe und göttliche Bedeutung, weil es ohne diese gar kein Kunstwerk zu heißen verdient, und mit dieser die Anmuth, als Blüthe und Frucht der göttlichen Liebe, sich oftmahls von selbst einstellt. Dieser hohen, tiefen Bedeutung aber sind die Martyria gewiß in einem ganz vorzüglichem Grade fähig. Wenn der Mahler das Ekelhafte zu vermeiden weiß, so wird es ihm leicht werden, in diesem Gemisch von reinen und liebevollen Charakteren in den leidenden, von gemeinen, verwilderten, oder ganz boshaften, in den verfolgenden Naturen, und ihrem gegenseitigen Kampf, in mannichfacher Abstufung und Verschlingung, ein nur allzuwahres Bild von dem Trauerspiel des wirklichen Lebens zu entwerfen, und von dem Geschick, was die reinere Natur im menschlichen Verhältnisse meistentheils erwartet; wobei er, wenn er sonst will, immer noch Gelegenheit genug finden wird, uns an die höchste Schönheit und Liebe zu erinnern. Nur freilich mit dem Unterschiede, daß das Märterthum des Rechtschaffnen und Frommen im Kampf mit den Schlechten, in der Wirklichkeit mehr durch den ganzen Lebenslauf ausgedehnt und nicht so sinnlich zu erscheinen pflegt. Aber ist dieß etwa ein Nachtheil für die Kunst? Sinnliche Lebendigkeit fordert sie, vor allen die Mahlerei; und die Zusammendrängung dessen, was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einen gewaltigen Brennpunkt, dürfte wohl grade der Hauptunterschied und recht eigentlich dasjenige sein, was die Kunst, in der Behandlung des Einzelnen, von den Gesetzen des Wirklichen trennt und unterscheidet. So daß Martyria recht behandelt, wohl eher sogar zu den ganz angemessenen Gegenständen der Mahlerei gehören möchten; wenigstens sind sie weit brauchbarer für dieselbe, als für die Poesie, die, wenn nicht viele andre Begebenheiten damit verknüpft sind, so daß das Märterthum nur einen Punkt oder den Gipfel eines größern Ganzen bildet, dieses allein darzustellen sich fast vergeblich bemühen, dadurch kalt und eintönig wer-

den, oder im beſſern Falle in ein ängſtliches Ringen nach einer ihr doch unmöglichen ſinnlichen Wahrheit der Darſtellung verfallen würde. Wunderbegebenheiten, wie deren auch, da die ganze Legende gemahlt werden ſollte, ſo viele gemahlt ſind, ſcheinen dagegen eher ein ausſchließliches Eigenthum des Dichters zu ſein, der allein ſie hinreichend vorbereiten, und zur vollen und vollſtändigen, wenn gleich immer räthſelhaft und geheimnißreich bleibenden Anſchauung bringen kann; grade in dieſem Geheimnißreichen und Räthſelhaften ſcheint ſich die Poeſie vorzüglich zu gefallen und oft am glänzendſten zu zeigen; nur die ganz allgemein bekannten Wunder, wie die Himmelfahrt und Verklärung, haben den Vorzug, auch im Gemählde nicht dunkel zu ſein, oder kalt zu laſſen.

Wie ſonderbar ſchwanken überhaupt jetzt die Mahler in der Wahl der Gegenſtände umher? Bald geben ſie uns griechiſche und römiſche, bald ganz modern franzöſiſche oder celtiſch-oſſianiſche Geſchichten und Geſtalten, oder endlich gar ſolche, die nirgends zu Hauſe ſind, als in dem Kopf des in falſche Theorie verirrten Künſtlers. Möchte man doch lieber wählen auf dem gebahnten Wege der großen alten Mahler Italiens und Deutſchlands weiter fortzugehen; es würde wahrlich nicht an Stoff fehlen, und man würde ſehr irren, wenn man glaubte, der chriſtliche Bilder-Cyklus ſei ſchon erſchöpft! Man gehe nur einmahl die Kupferſtichſammlung Albrecht Dürers mit Aufmerkſamkeit durch. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen wird man da finden. Ich meine nicht grade die apokalyptiſchen Bilder; das dürfte, ſo tiefen Sinn ſie auch verrathen mögen, beſonders für den Verſtand der jungen Künſtler ein ſehr gefährliches Experiment ſein. Wie neu aber und wie reich iſt er auch in den gewöhnlichſten Gegenſtänden! In ſeinen verſchiedenen Behandlungen der Kreuzigung iſt es auffallend und darf nicht weiter erwähnt werden. Aber auch in den Muttergottesbildern. Wo giebt es ſchon eine Madonna von einem großen Mahler gemahlt, wie die, nach der alten Idee der ſogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haupte ſchwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleier herunterwallend.

Wo gäbe es schon ein kunstvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorstellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit darstellte, und der Würde und dem Tiefsinn jenes alten Symbols ganz entspräche? Und wie tiefsinnig und reich ist nicht seine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannichfachsten und üppigsten Pflanzen, in stiller Einsamkeit, wo hie und da sich seltsame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriff und reichen Sinnbilde der unendlichen Natur selbst erweitert ist? Wie kühn endlich und gleichsam an der äußersten Gränze des Wahren und Darstellbaren sind jene Versuche, wo er uns die Mutter Gottes sogar in ihrem irdischen Verhältniß und von häuslicher Sorge gedrückt, das Kind von Engeln umspielt, in der Handwerksstätte des irdischen Pflegevaters darstellt? Wo giebt es schon solche Bilder, die doch zum Theil nothwendig wären, wie wenigstens die Darstellung der sternbekränzten Mutter Gottes mit dem Monde zu ihren Füßen als Königin des Himmels dem christlichen Ideenkreise wesentlich ist; und die Darstellung der geistigen Liebe im Mittelpunkt und Herzen des üppig blühenden Naturgartens demselben doch sehr nahe liegt. Wenigstens müssen dergleichen Bilder selten genug sein; denn unter so reichen Sammlungen und Schätzen, wie sie Deutschland in Dresden und Düsseldorf, Frankreich in Paris und gegenwärtig auch Brüssel an Oelgemählden besitzt, wird doch nichts der Art gesehen. Zwar doch ein sehr altes Marienbild mit der Krone und dem Mond zu ihren Füßen in dem Saale antiker Gemählde zu Brüssel; was aber doch keineswegs den Bedingungen einer so hohen Idee nur irgend entspricht. Wahrlich, wären schon vortreffliche Mahler vorhanden, die sich selbst wieder auf dem Weg der alten Kunst aus dem Irrsal moderner Kunstirrthümer emporgearbeitet hätten; so wäre es eines edeln und reichen Beschützers nicht unwürdig, durch einen großen angemeßnen Preis den Wetteifer der jüngeren Künstler wieder auf die wahren Gegenstände der Kunst zu wenden, und dazu etwa irgend eine der vorzüglichsten und edelsten von ihm selbst nicht ausgeführten Ideen Dürers zu wählen; wenn , wie sich versteht, mit der Freiheit, was weniger wesent-

lich oder mangelhaft ist in den Formen, und dem Auge nicht zusagt, mit Mäßigung zu verändern. In diesem Zutrauen, scheint es, hat der große Mann die Fülle seiner Entwürfe der Welt hingegeben, gleichsam den Ueberschuß seiner unerschöpflichen Thätigkeit, welcher das, was er bei seiner Gründlichkeit systematisch ausführen konnte, nicht genügen mochte. So angesehen, als eine Sammlung von künstlerischen Gedanken-Fragmenten, ein Vorrath von schöpferischen Kunst-Ideen, und nicht bloß als eine der Farbe beraubte, und also höchst unvollkommne Nachbildung von Gemählden, lassen sich Kupferstiche als eine wesentliche Vorübung und Bedingung der gesammten Kunst, vollkommen rechtfertigen und billigen, und aus diesem Gesichtspunkte müßten wohl wenigstens die seinigen beurtheilt werden, und dann dürften sich auch wohl diejenigen, die hart auf Eisen schraffirt, dem Auge nicht auf dem ersten Eindruck wohlthun können, für den, der es ausführen wollte, durch Angabe alles Wesentlichen vollgültig bewähren. Wie Dürer aber auch in dieser Gattung ausführen konnte, dieß beweist das Blatt vom Hubertus und des Sickingen, der durch den Wald reitet. Hier vermißt man kaum die Farben, man sieht diese Stiche, wenn man anders einen guten Abdruck hat, wie ein gutes Gemählde, nie zu Ende; und wenn sonst das individuell Unerschöpfliche der geistigen Bedeutung und des Charakters nur ein Eigenthum und Vorrecht des alles durchwebenden Farben-Elements zu sein scheint, nicht der körperlichen farblosen Linien; so ist hier gleichsam das Unmögliche geleistet, wie es den größten Meistern gegeben ist, an die äußerste Gränze der Kunst und ihres Gebiethes zu streifen und selbst diese, des Rückweges immer sicher, auf einen Augenblick kühn zu überschreiten. Darum sind jene großen Kunstgestirne eben so gefährlich für ihre schwächeren Nachfolger, die sich leichtsinnig auf eine Bahn begeben, der sie nicht gewachsen sind. Und so hat denn auch Dürer durch sein Beispiel, so wie auch manche der größten Italiener, unschuldigerweise beigetragen zur Verbreitung jenes Grundirrthums der Neuern, der alles verderbenden und für die Anschauung und Theorie nicht minder als für die praktische Ausführung zerrüttenden Trennung von Zeichnung und Colorit. Denn, so wie nach der

Lehre des Sokrates, derjenige, welcher zuerst das Schöne von dem Nützlichen unterschied und trennte, den ersten Grund zur Unsittlichkeit gelegt hat; so wie aus dem einen Grundirrthum des Carteſius, daß er eine absolute Trennung von Geist und Körper annahm, eine ungeheure Kluft zwischen beiden festsetzte, alle nachfolgenden Verwirrungen der Philosophie nothwendig hergekommen sind; so dürfte sich auch wohl jene noch allgemein geltende Trennung der Mahlerei in Zeichnung und Colorit, als Grundquell aller abgeleiteten Irrthümer auf diesem Gebieth, immer mehr bewähren. Dem Dürer ging es übrigens so, wie schon sonst in alten Zeiten manchem Philosophen, der mehr um die Wahrheit als um seinen Ruhm besorgt, da er nicht alles systematisch vollenden konnte, die ganze Fülle seiner Ideen der Welt vertrauungsvoll hingab, dann eine kurze Zeit etwa von einigen seiner Zeitgenossen und Nachfolgern, oft ohne Anerkennung seines Verdienstes benutzt, ja beraubt ward, bis ein schwächeres Geschlecht, unfähig seine Andeutungen auszuführen, ja auch nur zu verstehen, dieselben bald nicht mehr beachtete und völlig vergaß. Wenn ich diese Sammlung von Dürer betrachte und dann an den Schwall von Skizzen und Kupferstichen denke, unter denen wir gegenwärtig leben, so glaube ich den großen Erfinder eines neuen Denksystems vor mir zu sehen, mit dem vollen Feuereifer der ersten Begeisterung und allen den tiefliegenden, vielleicht wahrhaft erhabnen Absichten, und dann den gleich nachfolgenden Secten-Haufen der leichtsinnigen Sophisten und süßlichen Aufklärer, deren Geschwätz wir auch jetzt, für die Kunst wie im bürgerlichen Leben auf allen Märkten vernehmen.

Was mich in Paris besonders an Dürers Sammlung in dem Kupferstich-Cabinet anzog, war die Vorzüglichkeit der Abdrücke. Auch wurden meiner Nachfrage keine andre Gemählde des verehrten Meisters gewährt. Zwar sollen vier große Stücke von Nürnberg hergekommen sein; doch diese sind, wie ein glaubwürdiger Mann mich versichert, gemäß dem Decret über die Versendung der Kunstwerke in fünfzehn große Departementsstädte, schon nach Rennes in der Bretagne deportirt, wo sie wohl schwerlich je das Auge eines deutschen Kunstfreundes wieder sehen wird!

In dem Schloſſe zu St. Cloud ſah ich mehrere Gemählde wieder, die wir ſchon im Louvre betrachtet und bewundert hatten: die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Chriſtkinde von Corregio, das herrliche Bildniß Pabſt Julius des Zweiten, von Raphael, und mehrere andre. Auch das Bildniß Karl des Achten, von Leonardo, welches unter ſeine ausgezeichneteſten zu ſetzen iſt; es hat einen einfachen aber hellen Hintergrund, was ſeltner iſt bei alten Bildniſſen, und hier ſehr gut zu dem hellen, verſtandvollen und doch eines Helden nicht unwürdigen Charakter des Geſichts paßt. Die Wahrheit des Bildniſſes iſt ſo objectiv und gründlich, als man es von dieſem Meiſter gewohnt iſt, und zeichnet ſich noch durch eine beſondre Klarheit aus; ein Kopf, der ungleich anziehender und ungleich bedeutender iſt, als das berühmte Bildniß Franz des Erſten, von dem ich zwei verſchiedene Exemplare, eines in der Lucian Buonaparte'ſchen Sammlung, eines im Reſtaurationsſaale des Louvre ſah, die breiten Züge des ſeltſam häßlichen Geſichts mit den kleinen blinzenden Augen hat ſelbſt Leonardo's Behandlung nicht adeln können. Das wichtigſte Gemählde, dem ich hier meine Betrachtung widmen konnte, aber freilich nur während einer bald verſchwundnen Stunde, ohne die Beſchauung wiederhohlen zu dürfen, iſt die berühmte Madonna della Sedia, von Raphael. Die bezaubernde Lieblichkeit dieſes Bildes iſt allgemein bekannt, da ſie ſelbſt in dem Kupferſtich wie in ſo manchen Copien noch unverkennbar iſt. Die heil. Jungfrau hat nicht ganz die zarte Lieblichkeit der Maria im Garten von demſelben Meiſter erreicht, noch auch die idealiſche der großen Mutter Gottes in Dresden; ſie ſteht zwiſchen beiden Extremen in der Mitte, und iſt in dieſer Hinſicht der Madonna auf der geprieſenen heil. Familie im Pariſer Muſeum, der Madonna de Foligno, der del Candelabro in der Lucian Buonaparte'ſchen Sammlung, und der del Impannato im Pallaſt Luxemburg zu vergleichen. In allen dieſen dürfte ungefähr dasſelbe Schema zum Grunde liegen; nur möchte die Madonna della Sedia ohne Vergleich die gelungenſte ſein, und für alle andre gelten können. Ueberhaupt ſcheint Raphael in Kindern und Köpfen von Alten immer gleich glücklich, unerreichbar und einzig zu ſein; in weiblichen Köpfen

hingegen hat er einigemahl die höchste mahlerische Schönheit, sowohl die individuelle, als die idealische erreicht; oft aber sehen wir auch darin mehr ein edles und großes Streben nach einer bestimmten Art von Schönheit, als diese selbst. In dem Christkinde auf der Madonna della Sedia hat der Künstler die Göttlichkeit desselben durch eine ganz ungewöhnliche und beinahe mehr als natürliche Kraftfülle ausdrücken wollen. Doch hat es noch nicht die strenge Hoheit im Blick wie das Christkind auf dem Bilde in Dresden. Es schaut ernst, offen und groß darein, aber die Stellung ist mit Absicht eher knabenhaft nachlässig, mit den Fußzehen spielend. Uebrigens war mir auf diesem Gemählde das Farbengewebe, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, sehr merkwürdig. Mich dünkt auch in der Farbe und Farbenbehandlung zeigt sich recht deutlich die große Verschiedenheit und Verschiedenartigkeit der vielgestaltigen Kunst dieses reichen Meisters. In vielen Gemählden zeigt er eine entschiedne Vorliebe zu starken Massen eines entschiedenen kräftigen Grün, Roth und Weiß; denselben einfachen großen Grund-Accord der Farbe, auf welchen auch Dante den höhern lichtvollern und farbigern Theil seines unendlichen Gedichts ausdrücklich gründet. In andern Gemählden, wie in der Gärtnerin und in der Madonna der Lucian'schen Sammlung ist die lieblichste frischeste Carnation das Herrschende, von lauter Helligkeit und Heiterkeit umgeben. In noch andern, wie im Johannes zu Düsseldorf, so weit man von diesem nach den Veränderungen, welche die Zeit darin gemacht haben mag, noch urtheilen darf, und wenn er anders wirklich für ächt Raphaelisch gelten kann; ferner in dem Engel Michael zu Paris und in der Transfiguration, so wie in mehrern andern Bildern, sucht er mehr die dunkeln Schatten, die Verschmelzung und Gegensätze des Dunkeln und Hellen, die kleinern Massen nicht so frischer Farbe, unter denen auch den blauen eine große Stelle eingeräumt wird, wie solches in der spätern italienischen Schule anfing herrschend zu werden. Der durchaus hellbraune Ton des nicht fertig gewordenen Bildes zu Brüssel, würde doch auch wohl *bei weiter* ausgeführter Vollendung geblieben sein; und die *Madonna della* Sedia endlich, hat noch einen ganz andern Farben-

charakter, den ich als den vielfarbigen, oder bunten bezeichnen würde, wenn man dieſes Wort in einer edleren Bedeutung zu nehmen gewohnt wäre. Es zeigt ſich hier wieder mehr Neigung zum Grünen, Rothen und Hellen, aber nicht in breiten Maſſen, vielmehr ſo wie auf einem köſtlichen Teppich, die bedeutendſten und freudigſten Farben nicht in großen Parthien ſich gegen einander ſtellen und ordnen, ſondern in zarten Kränzen und Blüthen, in feinen und zierlichen Wendungen ſich vielfach durchſchlingen und kunſtreich verweben, ſo daß jeden Sinnbegabten mit dem Begriff der wahren Pracht zugleich das Gefühl der herrlichſten Fülle und Freude durchdringen muß. Wer die Madonna della Sedia und die Gärtnerin ſehen, und noch behaupten oder glauben kann, Raphael ſei ein ſchlechter Coloriſt geweſen, deſſen Augen und Sinne müſſen nicht die empfindlichſten ſein. Uebrigens ſind die allgemeinen Aeußerungen über Raphael, die hier vorkommen, durchaus mit der Einſchränkung zu verſtehen, daß ſie ſich nicht auf die Frescobilder in Rom, ſondern nur auf die Oelgemählde beziehen, von denen ich die meiſten und anerkannt wichtigſten zu ſehen Gelegenheit hatte. Die Madonna della Sedia iſt übrigens dem einfachen Gegenſtande nach, indem es uns die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem linken Arm, das Haupt ſanft dagegen geneigt, ganz ohne weiteren Schmuck und Umgebung, als den anbetenden kleinen Johannes zeigt, den älteſten Marienbildern, die gerade nur dasſelbe darſtellen, auffallend nah verwandt; und es iſt der Bemerkung nicht unwerth, daß grade das Lieblichſte der neuern Kunſtblüthe und geſchmückteren Ausbildung mit der ſchlichten Einfalt und Schönheit des älteſten Anfangs ſo nah zuſammen trifft. So wie nun dieſes Bild der Lieblichkeit nebſt der holden Gärtnerin, an der Gränze zu ſtehen ſcheint zwiſchen zwei großen Epochen in Raphaels Kunſtgeſchichte, ſo wie es uns die fromme Innigkeit und Liebe ſeiner Jugend in aller Entfaltung und Schmuckesfülle ſeiner blühendern, reifen und reichſten Zeit darſtellt, da er hingegen ſpäterhin dem glänzenden Meteor Michael Angelo's und der Antike nachfolgend, den Weg der frommen Liebe mehr verlaſſen hat; ſo vereinigt auch das *wunderbare und herrliche* Bild von der heil. Cäcilia die eigen-

thümlichen Schönheiten seiner verschiedenen Lebensstufen, zu einem vollen Einklang hinreißender Begeisterung. Auch in Rücksicht des Farbenreichthums und der Gewänderpracht, könnte man die heil. Cäcilia mit der Madonna della Sedia zusammen stellen. Dieß und die äußerst sorgfältige Ausführung, sind denn wohl die Ursache, daß die in Dresden befindliche, sonst vielleicht verdienstliche und lobenswerthe, alte Copie dieses Bildes, im Eindruck so unendlich weit hinter dem Original zurücksteht, weiter als andre gute Nachbildungen. Das herrschende Motiv in dem Bilde der heil. Cäcilia ist das hinreißende Gefühl der innigsten Andacht, die im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht; so wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht. Aber da ist es eine stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen; in Raphaels Bilde ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter, und es ist die ganze geheimnißvolle Tiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst andeutend hier entfaltet. Der tiefsinnig in sich versunkne Paulus, mit dem gewaltigen Schwert zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodien, welche Thiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den Menschensinn zerreißen, den Geist und die Seele durchschneidend; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beschauer gewendeten Gesichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich ist, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beseligten Geister, welcher in den Zaubertönen der irdischen Musik zwar schwächer, doch aber noch vernehmlich wiederklingt. Die Seele der in der Mitte stehenden, lobpreisenden Cäcilia ergießt sich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmlischen Lichte entgegen; durch die beiden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwischen jenen drei Hauptfiguren ausfüllen, rundet sich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken schwebenden Englein, ist gleichsam der himmlische Wiederschein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze

mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunſtreiche Gebäude des heiligen Geſanges ruht und ſich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemähldes iſt durchaus gefühlvoll, ganz begeiſtert und muſikaliſch; die Ausführung im höchſten Grade objectiv und gründlich.

Ungeachtet aber hier der Gegenſtand ſelbſt eine Veranlaſſung dazu enthalten konnte, ſo herrſcht doch in dieſem wunderherrlichen Gemählde nicht bloß jene ſchwebende Anmuth und ſeelenvolle Begeiſterung, welche bei den muſikaliſchen Gefühlsmahlern das vornehmſte iſt; ſondern es tritt vielmehr die hohe Poeſie, welche dieſen gebornen Dichter und Erſten unter den Mahlern, vor allen andern, welche bloß Mahler ſind, auszeichnet, grade in dieſem Gemählde am hellſten und in voller Herrlichkeit hervor. Es iſt die klare Begeiſterung, welche den Verſtand zugleich mit der Fantaſie durchſtrahlt; zwar hoch beflügelt, mit dem glänzenden Sternenbande geziert, und von hohen Lorbeern umkrönt, ſo wie Raphael dieſelbe Poeſie im Saale der Diſputa abgebildet hat, ganz „im Anhauche der Gottheit;“ zugleich aber nahe befreundet mit jenen andern umgebenden Geſtalten, mit der Erkenntniß der Natur, oder der Philoſophie in ihrem Sternenmantel, dem bunten Gewande voll Thiergeſtalten, und der übrigen Fülle lebendiger Symbolik; ſo wie auch der Theologie oder Wiſſenſchaft der göttlichen Dinge, und dem rechten Gleichmaaß in der Wagſchale der einſichtsvollen Gerechtigkeit. Aber nicht bloß der göttliche Anhauch des Parnaß, oder einer heidniſchen Muſe und bloß ſpielend in Bildern dichtender Fantaſie war die Quelle, welche den Raphael begeiſterte und der die Poeſie ſeiner Gemählde entquoll; ſondern das Licht der Wahrheit war über ihn ausgegoſſen, und alle Seligkeiten und Geheimniſſe des Himmels ſtanden offen vor ihm, daß er ſie nachbilden ſollte in Farben und Bildern, zur Verherrlichung der Kirche und des göttlichen Glaubens. Verſchwenderiſch ausgeſchüttet, obwohl in klarſter Geſtaltung geordnet, ſteht dieſe mahleriſche Poeſie, in der Krone ſeiner Werke, in der Diſputa, den ganzen Himmel umfaſſend, vor uns; und deutet uns erſt recht die hohe Beſtimmung des Raphael ſelbſt und der katholiſchen Kunſt *überhaupt, welche er zu* vollenden und auf den Gipfel der Voll-

thümlichen Schönheiten ſeiner verſchiedenen Lebensſtufen, zu einem vollen Einklang hinreißender Begeiſterung. Auch in Rückſicht des Farbenreichthums und der Gewänderpracht, könnte man die heil. Cäcilia mit der Madonna della Sedia zuſammen ſtellen. Dieß und die äußerſt ſorgfältige Ausführung, ſind denn wohl die Urſache, daß die in Dresden befindliche, ſonſt vielleicht verdienſtliche und lobenswerthe, alte Copie dieſes Bildes, im Eindruck ſo unendlich weit hinter dem Original zurückſteht, weiter als andre gute Nachbildungen. Das herrſchende Motiv in dem Bilde der heil. Cäcilia iſt das hinreißende Gefühl der innigſten Andacht, die im irdiſchen Herzen nicht mehr Raum findend, in Geſänge ausbricht; ſo wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeiſterung hinſchmelzen ſieht. Aber da iſt es eine ſtille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen; in Raphaels Bilde iſt die Beziehung auf Muſik noch beſtimmter, und es iſt die ganze geheimnißvolle Tiefe und Wunderfülle dieſer magiſchen Kunſt andeutend hier entfaltet. Der tiefſinnig in ſich verſunkne Paulus, mit dem gewaltigen Schwert zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodien, welche Thiere bezähmen und Felſen bewegen konnte, aber den Menſchenſinn zerreißen, den Geiſt und die Seele durchſchneidend; die harmoniſche Hoheit der gegenüberſtehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beſchauer gewendeten Geſichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich iſt, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beſeligten Geiſter, welcher in den Zaubertönen der irdiſchen Muſik zwar ſchwächer, doch aber noch vernehmlich wiederklingt. Die Seele der in der Mitte ſtehenden, lobpreiſenden Cäcilia ergießt ſich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmliſchen Lichte entgegen; durch die beiden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwiſchen jenen drei Hauptfiguren ausfüllen, rundet ſich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken ſchwebenden Englein, iſt gleichſam der himmliſche Wiederſchein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verſchiedenen zerſtreut umherliegenden Inſtrumente ſtellen uns die ganze

mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunſtreiche Gebäude des heiligen Geſanges ruht und ſich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemähldes iſt durchaus gefühlvoll, ganz begeiſtert und muſikaliſch; die Ausführung im höchſten Grade objectiv und gründlich.

Ungeachtet aber hier der Gegenſtand ſelbſt eine Veranlaſſung dazu enthalten konnte, ſo herrſcht doch in dieſem wunderherrlichen Gemählde nicht bloß jene ſchwebende Anmuth und ſeelenvolle Begeiſterung, welche bei den muſikaliſchen Gefühlsmahlern das vornehmſte iſt; ſondern es tritt vielmehr die hohe Poeſie, welche dieſen gebornen Dichter und Erſten unter den Mahlern, vor allen andern, welche bloß Mahler ſind, auszeichnet, grade in dieſem Gemählde am hellſten und in voller Herrlichkeit hervor. Es iſt die klare Begeiſterung, welche den Verſtand zugleich mit der Fantaſie durchſtrahlt; zwar hoch beflügelt, mit dem glänzenden Sternenbande geziert, und von hohen Lorbeern umkrönt, ſo wie Raphael dieſelbe Poeſie im Saale der Diſputa abgebildet hat, ganz „im Anhauche der Gottheit;" zugleich aber nahe befreundet mit jenen andern umgebenden Geſtalten, mit der Erkenntniß der Natur, oder der Philoſophie in ihrem Sternenmantel, dem bunten Gewande voll Thiergeſtalten, und der übrigen Fülle lebendiger Symbolik; ſo wie auch der Theologie oder Wiſſenſchaft der göttlichen Dinge, und dem rechten Gleichmaaß in der Wagſchale der einſichtsvollen Gerechtigkeit. Aber nicht bloß der göttliche Anhauch des Parnaß, oder einer heidniſchen Muſe und bloß ſpielend in Bildern dichtender Fantaſie war die Quelle, welche den Raphael begeiſterte und der die Poeſie ſeiner Gemählde entquoll; ſondern das Licht der Wahrheit war über ihn ausgegoſſen, und alle Seligkeiten und Geheimniſſe des Himmels ſtanden offen vor ihm, daß er ſie nachbilden ſollte in Farben und Bildern, zur Verherrlichung der Kirche und des göttlichen Glaubens. Verſchwenderiſch ausgeſchüttet, obwohl in klarſter Geſtaltung geordnet, ſteht dieſe mahleriſche Poeſie, in der Krone ſeiner Werke, in der Diſputa, den ganzen Himmel umfaſſend, vor uns; und deutet uns erſt recht die hohe Beſtimmung des Raphael ſelbſt und der katholiſchen Kunſt überhaupt, welche er zu vollenden und auf den Gipfel der Voll-

kommenheit zu bringen, berufen und gesendet war. Dazu war ihm die Fülle der Gaben und Gnaden verliehen; alles gelang dem Beglückten wie von selbst, der schon als Jüngling die erfahrensten Meister, wie ein Wunder der Natur, überflügelte. Es ist nicht bloß, daß er den frommen Sinn der älteren Mahler, wie eines Angelico oder Perugino, mit aller Blüthe der Kunst und dem Gipfel der Bildung zu vereinigen wußte; sondern wenn je ein Mahler nicht bloß himmlisch begeistert, sondern göttlich erleuchtet genannt werden darf, so war es Raphael. Was wäre diesem Sterblichen, möchte man wohl fragen, der in so kurzem Leben so Unerreichbares vollendet hat, nicht noch alles zu erreichen möglich gewesen, auf welche kaum noch denkbare Stufe der Vollkommenheit würde er die Kunst nicht geführt haben, wenn ihm die Natur zu ihren übrigen Gaben ein Greisenalter zugemessen hätte, wie so manchen andern seiner Zeitgenossen unter den Meistern der Kunst! Erwägen wir aber nun genauer das traurige Geschick seines frühen Todes, so ergreift uns die innigste Rührung, und ein ernster Gedanke löst uns das beklagenswerthe Räthsel seiner unterbrochnen Laufbahn. Denn eben weil er das himmlische Feuer in dem anvertrauten Krystall, auch im Leben nicht sorgsam genug bewahrte, und damit er nicht etwa in der Kunst selbst die zarte Gränze der himmlischen Schönheit verlieren und verletzen möchte, ward das Gefäß zurückgenommen und der Faden abgerissen; und mit ihm, der sie hatte vollenden sollen, blieb die Blume der christlichen Kunst, mitten in ihrer vollsten Entfaltung, unvollkommen und halb entblättert stehen.

In dem Pallaste Luxemburg ist gegenwärtig eine Gemählbesammlung aufgestellt und eröffnet worden, welche dem damahligen Senate der Franzosen eigen sein soll. Außer vielen andern modernen Gemählden, ist ein Saal fast ganz ausgefüllt mit Stücken von Rubens, welche die Geschichte der Maria von Medicis in einer Reihe allegorisch darstellen. Leicht können diese Bilder den Vorzug verdienen vor denen desselben Meisters auf der großen Sammlung im Louvre, wenigstens in Rücksicht des Strebens nach erfinderischen Ideen. Aber sie sind sehr schlecht erhalten, und wer es für nothwendig hält, um das Ganze der Kunstentwicklung,

selbst mit allen merkwürdigen Verirrungen, die dazu gehören, vollständig verstehen zu können, sich auch von der Manier dieses Mahlers einen Begriff zu verschaffen, der müßte sich doch wohl einzig an die Düsseldorfer Gallerie halten. Eine Reihe von Bildern des Le Sueur, in kleinem Verhältniß die Geschichte des heil. Bruno darstellend, zeichnet sich, wie dieser Künstler überhaupt in der französischen Schule, sehr vortheilhaft aus; da ist nicht die sinnverwirrende Prahlerei des Le Brün *), die gesuchte Schulgelehrsamkeit des Pouſſin; man bemerkt Gefühl, Gefühl für Farbe sogar, und überhaupt etwas Seelenvolles. Aber doch ist alles nach Art der französischen Schule, wo sie nicht theatralisch auffallend und übertrieben ist, und das stille Sinnige, zur Abwechslung, als Gegensatz jener gewöhnlich vorherrschenden Weise, sucht, eher matt in Umriß und Farbe. Man kann sich der Theilnahme nicht erwehren mit dem liebenswürdigen Geiste der von wahrer gründlicher Bildung entfernt, mitten unter lauter Eitelkeiten eine flache Außenseite gewinnen, und nach seinem innern bessern Streben, eigentlich verloren gehen mußte; aber freilich ist

*) Zum neuen Beweise, welche hohe Vortrefflichkeit, ein an sich durchaus manierirter Mahler, der aber von Natur mit einem großen Talente begabt ist, oft in einem einzelnen Werke erreichen kann, wenn er durch irgend einen Umstand veranlaßt wird, seine gewohnte Sphäre zu verlassen und aus seiner Manier herauszugehen, kann ein großes Familiengemählde der in der Kunstgeschichte wohl bekannten Köllnischen Familie Jabach von Le Brün dienen, welches ich zu Kölln im Jahre 1818 bei den Herren de Groote zu sehen Gelegenheit hatte. Wahrscheinlich hatte sich der französische Meister bei diesem Gegenstande absichtlich vorgenommen, die einfache, schlichte Art und treue Wahrheit der besten Niederländer zu befolgen und zum Vorbilde zu nehmen; oder es hat ihn auch der Gegenstand selbst dahin geleitet. Bewundern muß man aber das Talent, mit dem er dieses ausgeführt, und wie er sich die mahlerische Wahrheit, als ob es auch nur eine andre, ihm sonst fremde Manier wäre, in diesem Einen Gemählde zu eigen zu machen gewußt hat; wobei ihm sein sonstiger Hang, in das Große zu gehen, eher zu Statten kam, als hinderlich war, indem nun grade aus dieser Mischung mit der einfachen niederländischen Wahrheit eine ganz eigenthümliche Vortrefflichkeit entstanden ist.

es kein Kunstgefühl, was man empfindet, sondern nur ein menschliches Mitgefühl, wie es etwa auch die dichterische Liebenswürdigkeit des Racine uns einflößt, mit welchem Le Sueur eine auffallende Familien-Aehnlichkeit zu haben scheint. Und so ist denn auch von den einzelnen Bildern nicht weiter viel zu sagen.

Von altitalienischen Gemählden bemerkte ich nur zwei in dieser Sammlung. Eine Danae, von Titian; diese hing aber so hoch und ungünstig, daß ich nichts davon sagen darf. Ferner die Madonna dell' Impannato, von Raphael; auffallend ist darin das ganz übertrieben hohe Alter der heil. Elisabeth; vielleicht ist es Portrait; denn auch auf der heil. Familie zu Düsseldorf fand ich es fast ganz gleichend wieder. Die Gestalt der Maria ist ungefähr nach demselben Schema entworfen, wie die von Foligno, und auf der heil. Familie des Louvre. Das Bild nimmt in der Reihe der Madonnen des Raphael immer eine bedeutende Stelle ein, und hat unstreitig viel Verdienstliches. Es ist bei der gewaltigen, und eigentlich immer noch fortgehenden Dislocation so vieler der wichtigsten Kunstwerke manchem Freunde derselben vielleicht nicht unangenehm, gelegentlich Nachricht zu finden, wo sie hingerathen und wo sie jetzt zu sehen sind; in dieser Rücksicht glauben wir uns auch eine kurze Anführung solcher altitalienischer Bilder verstatten zu dürfen, welche für die eigne Betrachtung nicht so fruchtbar waren, als andre, oder von denen in andern deutschen Beurtheilungen schon hinlänglich die Rede gewesen ist.

Die altfranzösischen Denkmahle, welche aus allen zerstörten Kirchen und Klöstern in Trümmern herausgerissen und halb vernichtet oder verstümmelt, dann aber wieder mit rettender Vorsorge gesammelt und in dem kleinen Augustiner-Kloster in chronologischer Ordnung aufgestellt wurden, und von denen Lenoir einen sehr ausführlichen und vortrefflichen Katalog gegeben hat, zeigen wenigstens in mehreren der auffallendsten Beispiele mit der größten Anschaulichkeit, was die Kunst, besonders die Sculptur, nicht sein sollte. Schwerlich würde man es sich denken können, wenn man es nicht vor Augen sähe, wie weit, und daß eine noch menschliche Fantasie wirklich so

weit verirren könnte, als es vielen der französischen Bildner in treuer Nachahmung bekleideter, oder gar nackter auf ihren Särgen ausgestreckt liegender Leichname, oder der im modernsten Geschmack gekleideten, umher knienden Damen und Herren, wie wir hier sehen, widerfahren ist. Manche den gothischen Kirchen entrißne Steinbildnisse der alten fränkischen Könige aus der früheren Zeit, würden für die Geschichte der christlichen Baukunst im Mittelalter wohl eine nähere Untersuchung verdienen. Auch machen einige Alterthümer der Mahlerei, diese Sammlung bemerkenswerth. Das älteste ist wohl ein russisches Marienbild, welches in der That aus der frühesten Zeit zu sein scheint. Da bei den griechischen Christen insonderheit, die Priester selbst die Mahlerkunst zu üben pflegten, so darf es um so weniger befremden, daß mit dem Christenthum zugleich auch die griechische Mahlerei zu den Moscoviten gelangt sei. So befinden sich auch drei zusammengehörige kleine Miniaturbilder, Gott Vater mit einigen Nebenfiguren vorstellend, von russischer Arbeit, aber ziemlich im griechischen Styl, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, in der Antiquitätensammlung der Nationalbibliothek. Das Marienbild unter den altfranzösischen Denkmahlen, Nr. 8, S. 101 des Katalogs, ist fast in Lebensgröße und hat ziemlich gelitten; eine fremde Nationalgestalt und Gesichtsbildung ist, in dem Christkinde besonders, unverkennbar, und sogar sehr auffallend. Desto merkwürdiger ist es, daß das Gesicht der heil. Jungfrau, dem Schema nach, so vielen andern gleicht, welche bei so ganz andern, sehr entfernten Völkern gleichfalls in den ältesten Zeiten, fast eben so entworfen wurden; dasselbe länglichte Gesicht, die gleiche Regelmäßigkeit der Züge, kleiner Mund, hohe Stirn, Senkung des Hauptes und des Blickes auf die Seite nach dem Kinde. Auf der Brust, und auf dem das Haupt umgebenden Gewande über der Stirn, ist ein Stern gebildet, vermuthlich nach der in alten Kirchenliedern üblichen Benennung der heil. Jungfrau, als Morgenstern oder Meeresstern. Man dürfte dieß für ein allgemeines Kennzeichen der älteren Marienbilder halten; denn ich fand es auch auf einem unstreitig sehr alten, das aus der Kirche St. Luigi in Rom,

wo ſich unter manchen mittelmäßigen Bildern auch viele ſehr merkwürdige Alterthümer befunden haben müſſen, nach Paris gekommen iſt, und welches ich im Reſtaurationsſaale des Louvre ſah.

Ferner ſind in jener Sammlung der altfranzöſiſchen Denkmahle mehrere, nicht blos durch ihr Alterthum, ſondern auch durch ihre Vortrefflichkeit merkwürdige Glasgemählde aufbewahrt. Unter die ſchönſten gehören wohl, eine heilige Veronica mit dem Schweißtuche auf Chriſti Hingang zum Kreuz, und der engliſche Gruß, Nr. 16 und 18, S. 298; beide alt, der Zeit und auch dem Style nach, und beide den ſchönſten und vollendetſten Oelgemählden an die Seite zu ſetzen, vorzüglich der engliſche Gruß. Beſonders auffallend und wohlthuend war mir die Farbenbehandlung; die Mitte ganz hell und licht; die großen Maſſen von blendend ſtarkem Blau und Roth, umgeben nur den mittleren Theil, der dadurch auf das ſchönſte ausgezeichnet wurde. Noch mehr aber war mir die Farbenwirkung an einem großen Ecce Homo, von Dürer, merkwürdig. Wie es entworfen ſei, kann man ſich leicht denken, da er dieſen und die damit verwandten Gegenſtände in Oelgemählden und Zeichnungen ſo vorzüglich oft variirt hat; der leidende Erlöſer von der höchſten ſittlichen Schönheit, die höhnenden Krieger-Caricaturen von Bosheit und Rohheit, aber Caricaturen von einer unergründlich tiefen Bedeutſamkeit. Es mag dieſe Behandlung des ſo oft von ihm gewählten Gegenſtandes nicht unter die ſchlechteſten von Dürer gehören; aber die alles überſteigende Wirkung, welche es macht, rührt doch wohl größtentheils mit von der brennenden Farbenkraft her, worin keine andre Art es der Glasmahlerei gleich thun kann. So wie die grellen Diſſonanzen in der Muſik von großen Meiſtern oft zum Ausdruck der höchſten, faſt an Verzweiflung gränzenden Leidenſchaft mit größter Bedeutſamkeit benutzt worden ſind, ſo dürften die beinah ſchreienden Farben der Glasmahlerei vorzüglich geſchickt ſein, die ganze Tiefe der höchſten Leiden und Leidensgeſchichten mit voller Gewalt in Auge und Herz der Beſchauer einzudrücken; verſteht ſich, wenn die Dimenſionen des Gemähldes, und der Standort des Anſchauens ungefähr ſind, wie bei großen

Werken in Oelfarbe. Wo im Chor altgothiſcher Kirchen die ſchmalen Fenſter in eine dem Auge faſt unermeßliche Höhe hinaufſteigen, iſt dann kaum noch eine Wirkung wie von einem einzelnen Gemählde möglich; da wirken die Glasmahlereien nur wie Teppiche von bunten Kryſtallen gewebt, wie eine durchſichtige Moſaik der hellſchimmerndſten Edelſteine, in großen Parthien auf's kühnſte durch einander geworfen, wo der Himmel durch die höchſte Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht. Sie wirken auf dieſe Weiſe im Ganzen und in Maſſe, wenn gleich ſelten und nur bei gewiſſen beſtimmten Beleuchtungen jedes Einzelne ganz deutlich unterſchieden werden kann. Vortreffliche Glasmahlereien der Art ſah ich in der ſchönen, unvollendet gebliebenen gothiſchen Kirche St. Gudula zu Brüſſel, und ſehr viele zu Köln. Paris iſt nicht beſonders reich daran. Die Kirche Notre Dame, das einzige Gebäude daſelbſt, was als ein wahrhaftes Kunſtwerk der Architektur betrachtet werden kann, aber ungünſtig und niedrig gelegen, nicht fertig gebaut, und inwendig durch moderne Abrundung der Säulen ſehr verſchimpft worden iſt, was freilich durch die aus der Schreckenszeit herrührenden Verſtümmelungen nothwendig geworden war, enthält keine bedeutende Verzierungen der Art. Einige beſſere finden ſich in den obern Fenſtern der Kirche St. Sulpice; beſonders ein heil. Dionyſius mit dem Haupte in der Hand, fiel mir auf, und ein Kelch mit der Hoſtie in einer Glorie oben darüber.

Unſtreitig iſt die Glasmahlerei eine eigne beſtimmte Gattung der Mahlerkunſt. Es iſt ein ganz falſches Princip und irriger Grund der Eintheilung für die Mahlerei, wie mehr oder weniger für jede materielle und unmittelbar in der Materie bildende und darſtellende Kunſt, wenn man dabei die Verſchiedenheit der dargeſtellten Gegenſtände zum Grunde legt. Denn dieſe ſind ja in der vollſtändigen wahrhaften Kunſtdarſtellung nur Mittel und Zeichen oder Bilder; Zweck aber und Ziel des Ganzen iſt die Bedeutung, der in jenen Bildern oder Zeichen verborgne höhere Sinn, den man auch wohl den geiſtigen Gegenſtand nennen mag. So haben wir ſchon früher gezeigt wie das Portrait, die Landſchaft, das Blumenſtück, Stillleben, die Caricatur, erſt durch ei-

nen bedeutsamen und großen Gebrauch in dem sogenannten historischen Gemählde, welches man wohl schicklicher das vollständige oder das symbolische nennen könnte, wenn es als das einzige wahrhaft und mit Recht so zu nennende Gemählde nicht noch besser aller speciellen Bezeichnung entbehrte, ihren vollen Sinn und ihre ganze Wirkung erhalten, erst da an der rechten Stelle das sind und werden, was sie sein können und sollen. Wir haben also gezeigt, daß diese sogenannten Arten der Mahlerei, wenn gleich in den Studien des Künstlers manchmahl sich trennen darf, was im vollendeten Werke vereint sein soll, eigentlich keine sind, sondern nur Theile und Glieder; und eben dieß ließe sich leicht auf die noch übrigen sein sollenden Gattungen, der Schlachtgemählde, Miniaturbilder, Conversationsstücke u. s. w. ausdehnen. In der materiellen und unmittelbar in einem körperlichen Stoff bildenden und arbeitenden Kunst, sind die äußern materiellen Bedingungen natürlicherweise die bestimmendsten. Der Ort zum Beispiel ist von der größten Wichtigkeit und wäre schon ein weit besserer Grund der Eintheilung, als die Gattungsverschiedenheit der gewählten Gegenstände. Ein jedes gute Gemählde soll für einen bestimmten Ort gemahlt sein, und die meisten alten sind es auch; etwas andres ist ein Altargemählde, etwas andres die Darstellungen, welche den Umgang des Chors zu verzieren bestimmt sind; etwas andres ein Gemählde im Refectorium eines Klosters, oder in der Zelle. Bei den guten alten Mahlern unterscheidet sich dieß leicht; ja auch das Bild, was für den Hauptaltar bestimmt ist, oder für den kleineren Nebenaltar, unterscheidet sich bei solchen nicht durch die Größe allein, sondern auch in der Behandlungsart; so das mittlere Hauptstück, und die begleitenden Gemählde der beiden Seitenflügel, endlich das innere und das äußere Gemählde derselbigen. Auch in der Natur giebt es kein Gebilde, das in unbestimmter Allgemeinheit vorhanden und wirklich sein könnte; und so ist auch jedes Werk der sinnlichen Kunst an eine bestimmte Stelle gebunden, oder würde, wenn es in diesem Stücke der größern Freiheit der Poesie nachstreben wollte, nur in das Leere und Unwirksame verschweben. Weit wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Materie in der Mahlerei; und wie

die wundervollen Verzierungen gothiſcher Baukunſt nur im zarten Sandſtein, griechiſche Bildnerei nur im weichen Marmor möglich, für den ägyptiſchen Rieſenſtyl aber Granit und Baſalt durchaus am günſtigſten ſein dürften, ſo iſt es auch der verſchiedene Stoff auf dem und mit dem gemahlt wird, allein, welcher wahrhaft verſchiedene Gattungen hervorbringt, wie Oelmahlerei, Glasmahlerei, Alfresco; weil dieſe Verſchiedenheit der Materie, wenn der Künſtler alles Ungünſtige, was ſie hat, vermeiden, alles Günſtige aber, was ſie ihm darbietet, benutzen will, die äußern Gegenſtände mögen ſein, welche ſie wollen, eine totale Verſchiedenheit der Behandlungsart erheiſcht und mit ſich führt.

Nach dieſer kleinen Abſchweifung kehren wir zurück zu der Aufzählung merkwürdiger alter Gemählde, wo wir zuerſt noch einiges nachhohlen wollen, was in den vorigen Sendungen verſäumt worden iſt. In der Nachricht von der Lucian Bonaparte'ſchen Sammlung, die nun nach Rom abgeführt worden, iſt eine merkwürdige Grablegung des Giorgione in Proportion, übergangen. Ein kleines Bild, aber von großem Werth. Der dunkelgrüne Vorgrund aus ſorgfältig nachgebildeten Kräutern dicht gewebt, das Portraitmäßige der Köpfe, das Natürliche und Kecke der Stellungen, das Coſtüm ganz in den damahligen venetianiſchen Trachten, hier und da vielleicht mit einigen fantaſtiſchen Einmiſchungen; alles das erinnert an die niederländiſche Schule, aber an den alten großen Styl derſelben; und auch dieſes Bild athmet etwas Freies, Herzhaftes, redlich Gemeintes und Großartiges. Es iſt eines der gründlichſten venetianiſchen Bilder, die ich ſah.

Im Reſtaurationsſaale des Louvre hatte ich Gelegenheit, mehrere berühmte und ſchöne Gemählde zu ſehen, aber nur einigen der wichtigſten konnte ich eine genaue und wiederhohlte Betrachtung widmen. Auch einige der vorzüglichſten wurden meinem Auge zu ſchnell wieder entrückt, wie eine herrliche lilienbekränzte heilige Katharina, von Leonardo da Vinci. Eine Reihe von Köpfen der Apoſtel, klein auf Goldgrund, noch mit rothdurchſcheinender Geſichtsfarbe, aus der Kirche S. Luigi in Rom, erinnert an die älteſten Zeiten der chriſtlichen Mahlerei im griechiſchen Styl.

Ein Anblick der noch kindlich einfältigen Kunst, welcher für den nachdenkenden Beschauer immer viel Anziehendes, viel Belehrendes und wiederum auch Rührendes hat. Das entgegenstehende Extrem neuerer Kunstausbildung oder Entartung zeigten die drei Parzen, angeblich von Michael Angelo, wo alle Kraft der Zeichnung aufgeboten ist, um die abscheulichste Häßlichkeit recht anschaulich zu machen; in welcher Absicht, in welchem Sinn, das ist nicht ganz klar.

Ein großes Gemählde des Titian von der Antiope, werden diejenigen, welche den Hauptvorzug dieses Mahlers in die lieblichste Carnation und in die Darstellung nackter Reize setzen, leicht als das schönste wenigstens von denen gelten lassen, die sich von diesem Meister in Paris befinden. Die weite, helle, freudige Landschaft, die Nebenfiguren und ihre Trachten, Jäger und Jagdhunde, der auf die Begierde deutende Hirsch, der lechzend aus dem Flusse trinkt; alles das ist so, wie es sich auf den guten, ja auf den besten Bildern Titians findet; nur der in einen Faun verkleidete Jupiter könnte etwas gar zu faunisch scheinen. Aber alles dieß bemerkt man nur wenig, so ganz wird das Auge gefesselt an die mitten im Vorgrunde ausgestreckt liegende schlummernde Schöne; das leichtverhüllende Gewand ist von allen den Reizen zum Theil weggehoben, die es am meisten verbergen sollte; nichts ist zarter und lüsterner zugleich, als dieser nackte Leib, diese zierlichen und doch völligen Glieder, dieser warme Schmelz der feinsten Haut, es müßte denn der üppig aufblühende, lächelnde Mund sein, das verrätherische Erröthen der Wangen, das Halbgeöffnete der Augen, als läge sie nur in verstelltem Schlummer, oder als wäre ihre Einbildung von einem wollüstigen Traume so eben überwältigt und durchdrungen. Sie ruht mit dem Haupte auf dem nachläßig untergeschlungenen rechten Arm, so daß die ganze vordere Seite sich desto freier ausdehnt, und die Achsel sichtbar ist. Die jetzigen Künstler, welche sich so gern in das Antikische verirren und die nackten Formen der Sculptur auch in ihre steinernen Gemählde übertragen möchten, könnten hieran *lernen, wie die* großen alten Mahler, wenn einmahl solche *heidnische Gegenstände* behandelt werden sollen, die sinnliche Schön-

heit in allem Zauber der Farbe und blühender Anmuth darzustellen wußten, wobei die ersten unter ihnen, wie Raphael oder selbst Titian, fast nie die zarte Schönheitslinie des Schicklichen überschritten haben. Indessen bleibt hier immer ein wesentlicher Unterschied zwischen der Sculptur, welche von Natur aus auf die reine, mithin unverhüllte Form ausgeht, wo auch das Nackte ein gesundes Auge nie verletzen kann, und zwischen der Mahlerei, welche ihrem innersten Wesen nach, eine reizend verhüllende und zart andeutende Kunst ist und sein soll; indem ihr der magische Farbenschleier eben dazu gegeben worden, nicht aber um mit dem Zauber einer täuschenden Carnation an wollüstigen Gestalten, durch das Auge der Fantasie auch das mitfühlende Blut zu entzünden und dadurch selbst allen künstlerischen Eindruck aufzuheben.

Es ist merkwürdig, wie die großen italienischen Künstler, wenn sie, wie in Nebenwerken zur Erhohlung nicht selten geschah, Gegenstände der griechischen Fabelwelt und dieses Ideenkreises behandelten, alle immer entweder auf eine zierliche, leichte, gedankenreiche, doch nicht eben sehr tiefsinnige Allegorie ausgingen, oder aber auf die eben bezeichnete Weise nach dem höchsten Reiz der sinnlichen Schönheit strebten. Ihr Verfahren zeigt von einem sehr richtigen Instinkt; denn wenn man etwa noch die bald erschöpfte Gattung festlicher Aufzüge dazu nimmt, so dürften das ungefähr alle Wege sein, welche die griechische Mythologie dem Mahler darbietet, für den sie gewiß ungleich weniger ergiebig ist, als für den Bildhauer. Zwar giebt es wohl einzelne Fälle, wo der neuere Künstler in einen Gegenstand der alten Mythologie, einen höheren geistigen, ja sogar christlichen Sinn ohne Zwang hineinlegen kann. So hat Giulio Romano in dem Frescogemählde zu Mantua den Sturz der Giganten höchst dichterisch, und besonders in den beiden Elementen des überfluthenden Gewässers und des mit Felsenstücken und Tempelruinen durchwebten Erduntergangs wunderbar groß und erhaben behandelt; wobei der Anblick des niedergeschleuderten titanischen Uebermuthes, indem einige von diesen Riesennaturen der Urwelt dem Verderben starrsinnig entgegentrotzen, oder dumpf in die Zerstörung hinsinken, während

andre mit ungewohnter Hand zu beten versuchen, einen allerdings christlich erhabenen Eindruck hinterläßt. Aber die mythologischen Gegenstände, welche einer solchen, höher stellenden, und tiefer deutenden Behandlung fähig sind, so wie diese großartige künstlerische Auffassung selbst, gehören zu den äußerst seltnen Ausnahmen. Nach so schönen und so tiefbedeutenden Symbolen der höchsten Liebe und Lieblichkeit aber, der seligen sowohl, als der leidenden, wie die neuere Kunst besitzt, möchten wir uns in der alten Götterlehre wohl vergeblich umsehen; aus dem einfachen Grunde, weil dieses geistige Wesen ganz und gar nicht in ihrem Streben oder Character lag. Selbst die schöne Fabel der Psyche, so wie sie Raphael verherrlichte, hat mehr Anmuth als Tiefe; und doch gehört sie in ihrer Ausbildung schon mehr der Philosophie an und steht als Ausnahme einer rein geistigen Dichtung fast allein in der alten Götterlehre; deren Mittelpunkt und inneres Wesen im Ganzen nun einmahl nichts andres ist, als die Fülle des Lebens und der Lust, in der sinnlichsten Anmuth und Trunkenheit, in unverhüllter Kraft und vollem Entwicklungsspiele. Sind ihre bildlichen Darstellungen ernst und mit Tiefe aufgefaßt, so haben sie mehr oder weniger Bezug auf die höchsten Momente und was der Gipfel aller Gebilde und alles Lebens ist; es sei nun in der höchsten Körperentfaltung des furchtbarsten Heldenkampfes oder in der Vollendung und unverhüllten Darstellung der schönsten sinnlichen Form; und mehrentheils, wie in den größten und gelungensten Werken der Antike, in Verbindung von beiden, Leben und Tod, Schrecken und Lust kühn zusammenstellend. Wo sie sich nur auf der Oberfläche halten, kann es freilich nichts geben, als eine leicht verständliche und verständige Darstellung ohne tiefere Bedeutung; die höhere Kunst der Alten aber ging fast allemahl auf jenes Geheimniß der Natur und die unendliche Fülle des Lebens. Die Mythologie, ja selbst die Religion der Alten war nun einmahl durchaus sinnlich und materiell; begeisterte, trunkene Anbetung der unendlichen Lebenskraft und Naturfülle; allein beschränkt und gezügelt von dem bloß menschlichen Gesetz einer aus Erfahrung gereiften Mäßigung und Verständigkeit. Die italienischen Mahler der alten Schule dürften also weiter

nicht zu tadeln ſein, daß ſie ihre griechiſchen Gegenſtände lieber aus den Ovidiſchen Metamorphoſen, und was damit verwandt iſt, nahmen, als aus den Homeriſchen Dichtungen; und wollte man, um einer liebevollen Vielſeitigkeit nichts zu vergeben, Gegenſtände der alten Fabel gleichſam als eine erheiternde Epiſode, neben der ernſten und höheren Mahlerei doch auch gelten laſſen, ſo vergeſſe man ja die Duldung nicht, welche die reizenden Darſtellungen des in den Zauber der Anmuth verſunknen Mahlers dann wohl in Anſpruch nehmen möchten.

Es entſteht nur im Allgemeinen die Frage, inwiefern es für den neuern Mahler rathſam, für den chriſtlichen Künſtler insbeſondre erlaubt ſei, ſolche Gegenſtände der ſinnlichen Schönheit überhaupt zur Nachbildung zu wählen, oder in das Ganze ſeiner Darſtellung einzuflechten. An und für ſich betrachtet, iſt die bildende Kunſt, höchſt geiſtig zwar in ihrer Bedeutung, doch zugleich auch eine der ſinnlichen Erſcheinung zugewandte Kunſt, und wenn man ihr dieſe blühende Anmuth der jugendlichen Reize verſagen oder ſie von ihr ausſchließen wollte; ſo würde man durch eine ſolche übertrieben ängſtliche Strenge den freien Spielraum der Kunſt zu eng beſchränken und ſie durch dieſe Beraubung an einem weſentlichen Theile vernichten. Das eigenthümliche Ziel der Kunſt iſt freilich allein das Schöne, und auf dieſes bleibt ſie immer zunächſt gerichtet. So wie nun aber die bildende Kunſt von der einen Seite an das Heilige der Andacht ſich dienend anſchließt, in allen kirchlichen Darſtellungen und Gemählden; ſo wie ſie auf der andern Seite auch das Nützliche, als den nächſten Zweck des Handwerks, durch das Schöne zu veredeln und zu erheben trachtet, in mannichfacher Verzierung der Wohngebäude, Zimmer und edleren Hausgeräthe; ſo bleibt ſie immer als eine, die materielle Erſcheinung darſtellende, das körperliche Leben nachbildende Kunſt, auch jenem Reize der blühenden Geſtalt nahe verwandt, und man darf das Element der ſinnlichen Schönheit, wenn gleich es dem höheren Geiſtigen jederzeit untergeordnet bleiben ſoll, durchaus nicht von ihrem Umkreiſe ausſchließen. Es kann ſchwerlich jemand für einen vollendeten Mahler gelten, der nicht auch den nackten Körper und die blühende

Carnation darzuſtellen verſteht. Nur iſt für den Mahler hier, nebſt jener erſten Bedingung der für den ernſten Styl der Kunſt nothwendigen Unterordnung des Reizenden unter das höhere Geiſtige, auch noch der ſchon oben erwähnte weſentliche Unterſchied zwiſchen der Plaſtik und dem Gemählde ſtreng zu beachten. Nicht mit großen Maſſen nackter Schönheit ſoll der Mahler ſeinen Raum anfüllen, wodurch nur das Auge betroffen und in dem reinen Gefühl des Schönen geſtört wird; ſondern in der blühenden Lieblichkeit, ſittſam enthüllter, nur ſparſam angebrachter Reize, an weiblichen, kindlichen oder jugendlichen Geſtalten, liegt der wahre Zauber der Anmuth in Gemählden. Es iſt dazu oft weniges genug, eine zarte Wange, ein ſanft ſich ſchmiegender Arm, ein holdes Lächeln, und nimmt die Seele mehr hin, als wenn alle Reize der ganzen Geſtalt offen dargeſtellt würden; worin nun einmahl die Idee und das Verfahren der Mahlerkunſt ein ganz andres iſt, als das der formdarſtellenden Sculptur. Zwar iſt das Geſetz des Schicklichen und Anſtändigen in der Kunſt durchaus verſchieden von dem, was im wirklichen Leben gilt. Wo es alſo der Gegenſtand erfordert, darf der Mahler alles darſtellen, was weſentlich zu dieſem gehört. Wer würde wohl ſo verkehrt in ſeinen Begriffen, oder von ſo verderbter Fantaſie ſein, daß er etwa an dem bloßen Leibe der heil. Agatha auf dem oben beſchriebenen Gemählde von Sebaſtian del Piombo einen Anſtoß nehmen könnte? Dieß führt uns zunächſt auf die dritte Regel, welche nebſt der Unterordnung des Reizenden unter das Höhere, und der Beachtung des weſentlichen Unterſchiedes zwiſchen der Sculptur und Mahlerei, für die Behandlung der ſinnlichen Schönheit in dieſer, hier noch zu bemerken iſt. Es wird dadurch zugleich der ſchon früher aufgeſtellte Grundſatz eine neue Beſtätigung erhalten, wie verderblich und zerſtörend es für die Kunſt ſei, wenn die einzelnen Elemente und Beſtandtheile derſelben, welche erſt zuſammengenommen und harmoniſch vereinigt, ein Ganzes und vollſtändiges Werk bilden ſollen, einzeln herausgeriſſen, für ſich behandelt und als eigne und beſondre Gattung ausgebildet werden. Wenn der Mahler nähmlich dieſe ſinnlich reizenden Gegenſtände ausſchließend zum Ziele ſeiner Kunſt wählt,

so entsteht daraus eine abgesonderte Gattung wollüstiger Darstellungen, welche auch für die Sitten unstreitig schädlich wirken kann, für die Kunst selbst aber gewiß immer verderblich und zerstörend sein muß; und welche als eigne Gattung absichtlicher Wahl betrachtet, wohl niemand in Zweifel stehen wird, als die höchste Entwürdigung der Kunst, durchaus verwerflich zu finden. Eingeflochten aber in das Ganze einer größeren Darstellung erhält der Sinnenreiz durch den höheren Ausdruck der übrigen Gegenstände und Gestalten schon ein heilsames Gegengewicht: so wie hingegen ein erhabenes und ergreifendes Gemählde durch jene stellenweise eingemischte Anmuth gleichfalls erheitert und dadurch in die wahre Sphäre ruhiger Anschauung des reinen Schönen erhoben wird. Raphael ist hierin vor allen andern als ein Vorbild der Vollkommenheit zu nennen; denn wiewohl er das Sinnliche eben so reizend als Titian und noch ungleich schöner zu mahlen verstand; so ist es doch bei ihm nie störend für die Harmonie des Ganzen. Unter den altherkömmlichen Gegenständen aus dem christlichen Bilderkreise ist Eva die einzige nackte weibliche Gestalt; aber hier hindert schon der Ernst der ganzen Beziehung, wenn die Idee künstlerisch wahr und groß aufgefaßt worden, jedes störende Nebengefühl. Raphael hat in dem Saale der Disputa, die holde Gefährtin des Ersten der Menschen, als reizende Verführerin, in der höchsten Anmuth und Lieblichkeit, und in zarter jugendlicher Schönheit dargestellt. Aber wessen Auge könnte wohl davon beleidigt werden, da die erröthende Beschämung ihres Blicks, das schuldbewußte Vorgefühl des Verlangens in ihrem Ausdruck, ganz andre Gefühle und Gedanken oder Erinnerungen anregen muß? Auch wo er heidnische Gegenstände behandelt, ist der Sinnenreiz bei Raphael immer nur als Theil in das Ganze eingeflochten, oder liegt schon mit in dem Gegenstande selbst, wie in den Darstellungen der Psyche, in der anmuthigen Galathea, oder in der lieblichen Hochzeit der Roxane. Indessen lag doch schon in der Wahl solcher Gegenstände etwas, das leicht weiter führen konnte; wie denn in den Frescogemählden ähnlicher Art von Caracci, der ihm darin nachfolgen wollte, die Gränze sehr weit überschritten ist, wo der Sinnenreiz nun absichtlich gesucht

wird, und Hauptgegenstand und Zweck der ganzen Darstellung geworden ist, welches sich mit dem hohen Gesetz des reinen Schönen einmahl nicht vereinbaren läßt.

Wenn Parrhasius ein wollüstiger Mahler war, so darf uns dieses weiter nicht Wunder nehmen; denn das lag nun einmahl in dem Wesen der heidnischen Götterlehre und Denkart. Auch geschah es gewiß nicht, um die gemeine Lüsternheit zu locken und zu reizen; sondern mit Gefühl von der hohen Naturbedeutung und Naturwürde schöner Sinnlichkeit, aus deren Schooße alle irdische Anmuth hervorgeht. Wenn spätere Mahler nach einem andern Ziele strebten, und andere Gegenstände wählten, als die höchste sinnliche Schönheit, denn zu der rein geistigen hat sich die griechische Mahlerei wohl nie erhoben; so war es nur, weil auch in ihr das Rechte schon sehr früh verloren ging, wie wir in der Sculptur sehr bald nach Phidias, welcher sie ihrer wahren Bestimmung und Größe gemäß behandelt hatte, die Bildhauer schon auf einem entschiedenen Irrwege wandeln, und Gegenstände behandeln, Zwecke beabsichtigen sehen, die mit der höchsten Würde der Kunst durchaus unverträglich sind. Vielleicht ging also die Mahlerei bei den Griechen gleich mit Parrhasius wieder unter, wie die Bildhauerei mit Phidias. Wir denken uns überhaupt den Gang der alten Kunst meistentheils etwas zu regelmäßig. Zwar in den spätern Zeiten der eigentlich schon gesunknen Kunst, da mag das gelten; da scheint wirklich das Natürliche, das Strengrichtige, das Reizende, dann Ueppige, Zierliche und endlich Gekünstelte in einer ziemlich regelmäßigen, ja systematischen Folge zu stehen, und eines aus dem andern sich zu entwickeln; und diese Zeiten, die uns schon die späteren heißen, haben die alten Schriftsteller, denen man bei jener Ansicht folgt, meistens vorzüglich im Auge. Die Geschichte des großen Styls wird aber dadurch noch gar nicht erklärt. Nicht ein allmähliger Uebergang, eine ungeheure Kluft trennt ihn immer noch von dem späteren, den man den schönen oder den edlen nennt. Und eben so scheint es nur ein gewaltsamer Sprung gewesen zu sein, welcher den Abstand von den ersten noch zaghaften Versuchen zu der hohen Kühnheit des großen Styls überschritt. Wie in andern

Zeiten, in andern Gebiethen des menſchlichen Wirkens, ſo ging es auch wohl in der Kunſt der Griechen. Das Große, welches allein das Schöne und das Rechte iſt, trat mit einemmahle wie ein Geiſt in die erſtaunte Welt; aber eben ſo plötzlich verſchwand auch die hohe Erſcheinung wieder und ließ nur eine lange Reihe ſchwacher Schatten und Nachklänge zurück; zur Erinnerung an die vergangene Herrlichkeit.

Eigentlich iſt der Gang auch in der neuern Kunſt eben derſelbe geweſen. Schon hatte man länger als ein Jahrtauſend ſeit der erſten feſteren Begründung des Chriſtenthums, die zur Andacht beſtimmten Heiligenbilder, immer in der gleichen bloß ſinnbildlichen Weiſe, welche man etwa den ſogenannten hetruriſchen Werken, oder dem älteſten Styl in der antiken Kunſt entgegenſtellen könnte, wiederhohlt; ſo wie dieſe bloß prieſterliche Mahlerei in der griechiſchen Kirche noch jetzt üblich iſt; als plötzlich in dem regeren Abendlande, wie wir einen ähnlichen Aufſtrahl für die alte Kunſt in den aeginetiſchen Figuren zuerſt bemerken, mit Giotto in Italien und mit den Vorgängern von Eyck in den deutſchen Niederlanden eine neue Morgenſonne für die chriſtliche Mahlerkunſt aufging, deren anbrechenden Strahlen wir nun zunächſt unſere Betrachtung widmen wollen.

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht, von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwei Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerei. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerei, großes Altarbild von den heiligen drei Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaisers Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit

Im Sommer 1804.

Außer den altitalienischen Gemählden im Restaurationssaale des Louvre, mit deren Beschreibung die letzte Sendung beschlossen worden ist, sah ich eben daselbst auch mehrere altdeutsche von großer Wichtigkeit, die am schicklichsten als Einleitung dienen können, für die folgende Nachricht von vielen der wichtigsten Gemählde aus der altniederländischen und deutschen Schule, welche ich auf einer Reise von Paris über Brüssel in die Rheinländer und nach Kölln zu sehen Gelegenheit hatte.

Den Anfang, von denen noch im Restaurationssaale gesehenen, nache ein kleines Bildchen aus der Kirche St. Luigi in Rom, : Mutter Gottes im Garten. Ein reich verzierter heller Springnnen nimmt den rechten Vorgrund ganz ein, im Hintergrunde is eine gefühlvolle Landschaft; alles mit einer Sauberkeit, mit

einem zierlichen Fleiß ausgeführt, der so ganz bestimmt an den altdeutschen Styl erinnert, daß man gradezu behaupten möchte, das Bild sei aus dieser Schule. Doch ist darüber keine Art von Nachweisung vorhanden; ist dieses sehr alte Bildchen dennoch italienisch, so ist es ein Beweis mehr, wie nah die beiden Hauptschulen in den ältesten Anfängen aneinander gränzten. Ferner ein Votivgemählde im kleinen Verhältniß, welches aus München weggeführt worden; angeblich von Eyck. Doch war mir die Angabe nicht beglaubigt genug; und wenn nicht historische Nachricht aller Ungewißheit ein Ende macht, so möchte ich zweifeln, daß es von Eyck sei, weil die Gesichter durchaus nicht den Charakter haben, den ich auf andern Eyck'schen Bildern sah, sondern mehr den der süddeutschen Schule. Uebrigens eines der merkwürdigsten kleinen Andachts-Bilder, die man sehen kann. Die zierliche Ausführung des von allerlei Thierchen und luftwandelnden Figürchen belebten Gartens vorn, und weiter hinten, der reich verzierten Landschaft, welche man zwischen einer herrlich geschmückten Architektur erblickt, den Hintergrund bildet, gränzt in der That an das Wunderbare. Man kann viele Gemählde gesehen haben, und doch nichts ähnliches, als diese kleine Welt in kleinster, fast mikroskopischer Miniaturkunst. Und doch ist es nichts weniger als tändelnd oder kleinlich; nein, es setzt in Erstaunen, es ist wohl rührend, aber durchaus ernst, ja in den Hauptfiguren des links betenden Donatarius und der rechts thronenden Mutter Gottes, der eine wunderbar reich geflochtne Juwelenkrone von Engeln getragen, über dem Haupte schwebt, ist dieser Charakter so vorherrschend, daß man den frommen Styl der ältesten Meister der altdeutschen Schule hier durchaus nicht verkennen kann. Der Kopf des Donatarius ist gründlich ausgeführt, wie man es nur wünschen kann; so gründlich, daß selbst der beste Kopf von Holbein im Vergleich mit diesem noch leicht und oberflächlich gemahlt scheinen könnte; und alle die kleinen Figuren sind in ihrer Art eben so zierlich vollendet. Das Gesicht der Mutter Gottes ist in dem strengen Ideal, in den graden Verhältnissen des Eyck, aber anmuthiger fast, als man es wenigstens auf manchen andern von seinen Bildern sieht. Das Christkind trifft vorzüglich die oben gemachte Bemerkung der darin

sich kundgebenden Nationalbildung. Es gleicht ganz dem auf einem altdeutschen Bilde etwas unter Lebensgröße, welches seit einiger Zeit ohne Nummer im langen Saale des Louvre ausgestellt war. Auch die heil. Jungfrau, wiewohl etwas verschieden behandelt, zeigt unverkennbar die Manier desselben Mahlers an. Es stellt die Mutter Gottes auf einem Thron in der Mitte des Bildes dar; rechts steht ein heiliger Bischof, links wird der knieende Donatarius durch den heiligen Georg in voller Rüstung vorgestellt. Ein so redlich, so ritterlich lachendes Gesicht, als das des heiligen Georg, findet man wohl nirgend, als auf deutschen Bildern. Die mehr als Holbeinische Gründlichkeit in dem Kopfe des Donatarius, ist ganz wie auf dem kleinen Bilde; die Umgebung und Architektur noch alterthümlicher, die Kleiderpracht so unübertrefflich ausgeführt, wie auf allen alten Bildern dieser Schule. Von diesem Gemählde kann ich noch weniger glauben, daß es von Eyck sei, nach dem zu urtheilen, was ich von diesem gesehen; aber es ist ein vortreffliches Bild aus dem gründlichen Styl der altdeutschen Schule.

Wäre mir unter allen Gemählden, die ich gesehen habe, einige wenige auszuwählen vergönnt, so würde jenes Bildchen wegen seiner ungemeinen Vollendung und Zierlichkeit eines unter den wenigen sein. Und doch wird es noch bei weitem übertroffen von einem kleinen Bilde des Altdorfer, mit Zoll und zwei Zoll hohen Figuren; soll ich es eine Landschaft nennen, ein historisches Gemählde oder ein Schlachtstück? Alles das ist nicht recht passend, es ist alles das zusammen und weit mehr; es ist ein Gemählde ganz neuer und eigner Art, eine Gattung für sich, deren Begriff wir erst aufzustellen haben. Wie soll ich das Erstaunen beschreiben, das mich bei Erblickung dieses Wunderwerks ergriff? Wie einem, der bisher nur die anmuthigen leichten Dichtungen der Italiener gekannt, und nur das für Poesie gehalten hätte, und der nun mit einemmale mit unbefangenem Sinne alle Gestalten der Shakespearischen Zauberwelt vor seinen Augen sich entfalten sähe; grade so war mir. Doch dieses bezeichnet nur die Fülle, den Reichthum und Tiefsinn der Altdorferischen Mahlerei oder Dichtung, nicht den ritterlichen Geist, welcher darin herrscht, so ganz darin herrscht, daß

man es wohl ein Rittergemählde nennen könnte. Es stellt den Sieg Alexanders des Großen über den Darius dar, aber freilich nicht in der antikischen Manier und Nachahmerei; sondern, so wie in den Gedichten des Mittelalters, als das höchste Abentheuer des alten Ritterthums. Das Costüm ist durchaus deutsch und ritterlich; Mann und Roß in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dieß alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äußersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füßen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Reiterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine Welt ist es in der That, eine kleine Welt auf wenigen Quadratschuhen; unzählich und unermeßlich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegeneinander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt in's ganz Unermeßliche. Es ist das Weltmeer; mit einer historischen Unrichtigkeit wenn man will, die aber doch eine sehr bedeutende und wahre Allegorie enthält. Das Weltmeer also, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von andern Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne; ein eben so deutliches als großes Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegerschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dieß auch möglich bei dem unermeßlichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, das Harte des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in den kleinen Figuren so wunderbar, daß ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte. Ueberhaupt sei es ein für allemal bemerkt, daß die Gründlichkeit der Arbeit in diesem Gemählde, wie-

wohl dasselbe nicht wenig gelitten zu haben scheint, doch noch so ist, wie sie auf sonst guten Bildern der altitalienischen Schule nie mit der Sorgfalt sich zeigt, und wie sie nur auf Bildern aus dem ersten Style der altdeutschen Schule gefunden wird. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck nicht bloß im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst! Hier ergießt sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab, und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden; man sieht nichts von ihnen, als ihre Helme, die in der Sonne wiederscheinen, und doch ist alles selbst in dieser Ferne noch deutlich. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus, mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weißen Rosse gefallen ist, während Darius sich mit der Betrübniß eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut. Man trete so weit von dem Bilde, daß alles andre nicht mehr zu erkennen ist, so tritt diese Gruppe noch ganz deutlich hervor und ergreift das Gemüth mit der innigsten Rührung. Diese kleine Ilias in Farben könnte den denkenden und nach neuen und großen Gegenständen strebenden Mahler, der etwa den heiligen Kreis der katholischen Sinnbilder einmahl zu verlassen und ein wahrhaft romantisches Gemählde hervorzubringen gedächte, in seiner Farbensprache belehren, was der Geist des Ritterthums sei und bedeute.

In einem eben nicht schlechtern Style, aber freilich nicht mit dem hohen poetischen Geiste, ist die Belagerung einer Stadt von Martin Fezele gemahlt. Besonders gefiel mir eine Gruppe von Rittern im äußersten Hintergrunde, innen im Vorhofe der Burg, die sich in ganz schwarzer Rüstung mit hohen Helmbüschen gekleidet, den Handschlag der Treue geben. So verbirgt der alte deutsche Künstler auch da noch sein fühlendes Gemüth, wo andre nur an Spielereien und Gegensätze denken, oder sich als im weniger Wesentlichen mit leichter Mühe abfinden.

Beide Gemählde sind der Angabe nach gleichfalls aus München weggeführt worden. Wenn es daselbst noch viele Bilder von solchem hohen Werthe giebt, so sollten deutsche Mahler für die Kunst unsrer Nation und Vorzeit dahin wallfahren *); wie man nach Rom oder Paris reist, um die griechischen Alterthümer, oder den Reichthum der italienischen Schule kennen zu lernen. Man darf überhaupt wohl nicht eher neue Hoffnungen für die Kunst in Deutschland hegen, als bis ein kunstliebender und deutsch gesinnter Fürst oder freie Kunstforscher, welche ihr Leben diesem Zwecke widmen können, alle noch vorhandnen, zum Theil aber schon sehr zerstreuten Denkmahle des deutschen Kunstgeistes so viel als möglich in eine große Sammlung altdeutscher Gemählde zu vereinigen suchen **); wo denn die Wirkung der in einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt

*) München vereinigt jetzt, nebst dem nah gelegenen Schleißheim und Augsburg, auch den Düsseldorfer Gemählde schatz mit seinem früheren Reichthum, besonders an Werken der oberdeutschen Schule. Nehmen wir die in ihrer Art einzige aeginetische Sammlung hinzu, und was der Bau der zur würdigsten Aufbewahrung jener antiken Gebilde bestimmten Glyptothek auch für den Aufschwung der neudeutschen Kunst in Frescogemählden hervorrufen wird; so gestaltet sich dort ein umfassender Kunstkörper mannichfacher antiker und deutscher Art, welcher die schönsten Hoffnungen begründet, und, nebst den bisherigen vaterländischen Kunstsitzen zu Dresden und Wien, einen neuen Grundstein zu einer allgemeinen deutschen Kunstbildung für die Zukunft abgiebt.

**) Dieser Wunsch ist seitdem durch die Boisserésche Sammlung auf eine Weise in Erfüllung gegangen, die alle Erwartung, welche man von der damahls noch so wenig erkannten Herrlichkeit der altdeutschen Kunst fassen mochte, weit übertroffen hat. Aber nicht bloß durch den Reichthum an den seltensten Meisterwerken mannichfacher Art, sondern eben so sehr auch durch die geschichtliche Ordnung und Vollständigkeit, durch den richtigen Sinn und künstlerischen Verstand, mit welchem dieses meisterhafte Kunst-Ganze altdeutscher Art zusammengebracht worden, verdient es als ein Vorbild für alle ähnlichen Unternehmungen betrachtet zu werden, und kann als ein Beispiel dienen, was edle Ausdauer, klar auf Einen Zweck gerichtet, auch noch in unsern Tagen Großes zu leisten vermag.

auch hierin zerſtreuten deutſchen Wirkens, unermeßlich verſtärkt und verdoppelt, und gewiß eben ſo erſtaunungswürdig und fruchtbar ſein würde, als nur immer die Anſchauung der vereinigten italieniſchen oder griechiſchen Kunſtſchätze ſein mag. Denn gewiß, und wir werden noch manchen Beweis davon anzuführen haben, die alten Deutſchen waren nicht minder groß und erfinderiſch in der Mahlerkunſt; nur daß die Unwiſſenheit nicht davon unterrichtet iſt, und ſeichte Nachahmungsſucht es nicht erkennen will, in der eignen Geringſchätzung auf eine ſonderbare Weiſe ihren Dünkel ſuchend. Was hat dieſe Nachahmerei aber in allen Künſten irgend Gutes und Löbliches hervorgebracht? Nichts und durchaus gar Nichts, als ganz verkehrte oder ganz ſeichte nichtsnütze Dinge. Dem Dichter kann man noch eher vergönnen, ſeine Fantaſie in entfernte Regionen ſchwärmen zu laſſen; doch muß auch die Poeſie jederzeit mit den fremden Schätzen bereichert, wie zur Heimath zurückkehren zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmahl der höchſte Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung iſt, ſonſt wird ſie unvermeidlich kalt und kraftlos werden. Der Sinn aber vollends und die ſinnliche Kunſt wird durch dieſe ſcheinbare Ausbildung ins Vielſeitige, eigentlich aber in's Weite und Breite, unvermeidlich ganz abgeſtumpft und verſchwemmt. Der eigentliche Kunſtſinn, und was er wirken ſoll, kann nur in beſtimmter Beſchränkung kräftig und eigenthümlich gedeihen und ſich geſtalten. Die Wahrheiten des Verſtandes ſind allgemein, die Einbildungskraft ſucht in das unbeſtimmte Ferne zu ſchweben, der Sinn aber geht vielmehr darauf aus, das Einzelne und Nächſte bis in ſeine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebähren, ſo daß aus dem nun wiedergebornen und verklärten Abbilde des unerforſchlichen Naturweſens, zugleich das Räthſel unſers eignen Gefühls uns überraſchend entgegen ſcheint und in unausſprechlichen Worten hervorbricht; und etwas Höheres als das eben Ausgeſprochne kann die reinſinnliche Kunſt nicht leiſten. Sie geht auf's Einzelne und Nächſte; das heißt, ſie muß lokal ſein und im Volkscharakter. Das Verhältniß des Allgemeinen in der ſchönen Form, es mag nun mehr nach der ſymboliſchen Tiefe und Bedeutung, oder nach der idealiſchen Geſtaltung und An-

ßenſeite aufgefaßt werden, zu dem eigenthümlich Charakteriſtiſchen und Nationalen auch im Geſicht und Ausdruck, iſt von der höchſten Wichtigkeit für die bildende Kunſt. So lange dieſe noch als eine dem kirchlichen Dienſt gewidmete Darſtellung in dem ſymboliſchen Geheimniß-Kreiſe umſchloſſen iſt, bleibt die geiſtige Schönheit und heilige Bedeutung, welche in dem ganzen Umkreiſe aller chriſtlichen Länder dieſelbe iſt, allerdings das Erſte und Höchſte, dem auch in der höhern Kunſt das Volkscharakteriſtiſche einer jeden beſondern Nation überall untergeordnet ſein muß. Ausgeſchloſſen aber oder ganz verwiſcht darf dieſes Element nicht werden; ſondern es muß jenem Höheren in der Unterordnung beigemiſcht und einverleibt bleiben, und giebt ihm dann grade ſeinen eigenthümlichen Reiz und die lebendige Anmuth. Früherhin wurde bemerkt, daß in der italieniſchen Schule, auf den Werken der älteſten Meiſter, grade das Italieniſche in der Geſichtsbildung und im Ausdruck am ſtärkſten, oft ſchneidend und grell hervortritt, während ſpäterhin alles dieſes Charakteriſtiſche ſich in eine idealiſche Allgemeinheit, die zuletzt flach und charakterlos wird, mehr und mehr verliert. In der deutſchen Schule, ſcheint, allgemein genommen, vielmehr der entgegengeſetzte Gang zu herrſchen. Auf den älteſten Bildern, noch im griechiſchen Styl, iſt die ſymboliſche Heiligkeit, nach ſtrenger Idee und Würde der andächtigen Bedeutung vorwaltend; erſt in der ſpätern deutſchen Schule tritt der lebendige Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Phyſiognomie und Coſtüm, oft grell und bis zur Caricatur hervor. So zeigt es ſich im Lucas von Leyden, und andern ſeiner Zeitgenoſſen unter den Niederländern; denen ſich Dürer, in der Lebendigkeit des mannichfachen Ausdrucks, womit er dieſes Nationaldeutſche aufgefaßt und ausgedrückt hat, beigeſellt, da es außerdem in der oberdeutſchen Schule, wo es von Anfang an immer vorherrſchend war und blieb, einen weniger beweglichen Charakter, und mehr ſchwerfälligen und breiten Ausdruck angenommen hat. Es darf aber dabei ja nicht überſehen werden, daß in der beſten Zeit der ältern niederländiſchen Schule beide Elemente auf das glücklichſte verſchmolzen waren; wie im Eyck und Hemmelink beides vereinigt und beiſammen iſt, das tiefe Symboliſche der Andacht und

heiligen Schönheit, und das gefühlvolle Deutsche. Ja schon im Wilhelm von Kölln, so nah derselbe noch an den griechischen Styl gränzt, zeigt sich neben der stillen Göttlichkeit, welche den Hauptcharakter seiner Gemählde bildet, besonders in der Gestaltung der Mutter Gottes, oder sonst verklärter Heiligen, schon jenes fröhliche deutsche Leben nach damahliger Art und Sitte, ganz deutlich, im mannichfachen Charakterausdruck der andern Gesichter und Nebenfiguren, so wie in der fantastischen Fülle und Zierlichkeit des bunten Costüms der Gewänder. Dieses Element der lebendigen Charakteristik und des eigenthümlich Nationalen, dürfen wir zu unserer Zeit aber um so weniger vernachlässigen, da es einmahl besonders für die Mahlerei, einen wesentlich unentbehrlichen Bestandtheil jeder lebendigen Kunstdarstellung bildet; und unsre jetzige Kunst immer noch mehr in Gefahr ist, sich in abstracte Allgemeinheit und charakterlose idealistische Flachheit zu verlieren, als in den entgegengesetzten Fehler zu gerathen. Bis auf die neuesten Tage der Zerstörung und der Verwirrung hatte jede Nation der alten Zeit, so wie ihre bestimmte Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt, so auch ihre eigne Musik, Baukunst und Bildnerei; und wie sollte es auch wohl anders sein? Man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem neuen Glauben erwarten ließen. In jener engen Beschränkung aber sind Griechen und Aegyptier, Italiener und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verloren ging in den Zeiten, da Nachahmerei begann. Die mahlerische Schönheit insonderheit, welche die körperliche Form nur im Umriß errathen lassen kann, dafür aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch fest zu halten vermag, muß durchaus eine eigenthümliche sein im Idealischen; aber freilich individuell in größerem Maaßstabe, objectiv eigenthümlich, wie dieses bei dem wahrhaft Lokalen und Volksthümlichen der Fall ist. Möchten also doch die Mahler den wohlbedachten Grundsatz

des alten Dürer beherzigen und zu dem ihren machen, der zu denen, welche ihn in solcher Weise aufforderten und von seiner Bahn ablenken wollten, sagte: „Ich will gar nicht antikisch mahlen"; und dem auch der Anblick so vieler herrlichen Kunstwerke zu Venedig kein falsches Streben, italisch zu mahlen, abgewinnen mochte; da er vielmehr seiner wohl durchdachten und bewährten Kunstart jederzeit treu blieb, und nie aufhören wollte, deutsch zu mahlen. Wohl aber suchte er sich diese seine Kunstart nach ihrem ganzen Umfange zu ergänzen und zu vollenden, indem er von dem festen, kraftvollen Grunde der oberdeutschen Schule ausgehend, die bewegliche Lebendigkeit im Charakteristischen die Fülle und das Fantastische der geistreichsten niederdeutschen Mahler hinzunahm und sich aneignete; welche Manier dem erfinderischen Reichthume seines schöpferischen Genies sehr zusagte, und für denselben fast ein Bedürfniß war. Diesen lebendigen Geist und Charakter, und die eigenthümliche Fantasie der ältern niederländischen Mahler, so wie der ganzen niederdeutschen Schule, wollen wir nun näher zu bezeichnen und zu schildern versuchen, nach den merkwürdigen in Brüssel und Kölln gesehenen Alterthümern, zu denen wir jetzt übergehen.

Die seit dem 9ten Messidor im Jahre XI. zu Brüssel ausgestellte Sammlung besteht theils aus Bildern, welche dem oben erwähnten Decrete gemäß, von dem Pariser Reichthume hierher gesandt worden, theils aus solchen, die ursprünglich schon in dieser Provinz waren; besonders Alterthümer, die in der Revolution aus den Kirchen und Klöstern weggebracht sein mochten, und die nun in jenem sehr schön aufgestellten und günstig beleuchteten Museum vereinigt worden sind. In den sechs ersten Sälen ist manches berühmte und auch wenigstens vergleichungsweise mit andern Kunstsammlungen, des Ruhmes werthe Bild der spätern italienischen oder niederländischen Schule zu finden. Wir erwähnen darunter vorzüglich einen guten Palma Vecchio, eine Kreuzesabnahme in kleinem Verhältniß; zwei heilige Familien, nach Leonardo und Raphael copirt, konnten freilich keinen ganz deutlichen Begriff von dem Geiste der hohen Originale geben. Das Bildniß einer Frau mit der Nelke in

der Hand, wie man sagt der seinigen, von Garofalo, ist allzusehr verdorben, aber auch ursprünglich ganz und gar nicht mit dem kühnen Geist, dem tiefen Gefühl und dem vollendeten Fleiß gearbeitet, wie das Bildniß dieses Mahlers von ihm selbst in der Pariser-Sammlung, welches etwas unter Lebensgröße ist, dahingegen das Bildniß der Frau in Brüssel ganz in Lebensgröße erscheint.

Doch, was uns vorzüglich beschäftigte, war der siebente Saal, welcher, einen großen Raphael ausgenommen, durchaus mit Alterthümern angefüllt ist; mit Werken aus der Schule des van Eyck, von einem Engelbrechtsen, Conixloo, van Orley, Coxcie, Schoreel, Heemskerke, oder von unbekannten Meistern zum Theil aus einer noch frühern Zeit. Eine Anschauung, die äußerst belehrend für die Kunstgeschichte ist, und einen ganz neuen, viel höhern Begriff von dem Reichthum und dem Charakter der alten niederländischen Schule giebt, als man ihn aus gewöhnlichen Kunstsammlungen, die keine solchen Seltenheiten und Alterthümer besitzen, zu haben pflegt. Was man niederländischen Geschmack mit Beziehung auf die spätere Schule nennt, davon kommt hier auch keine Spur vor; von der Gemeinheit des Sinns in der Wahl der Gegenstände, dem Streben nach täuschender Natürlichkeit, der manierirten Behandlung der Farben auf den bloßen Effect. Der Styl ist im Ganzen durchaus einfach und edel; im Allgemeinen kann man wohl in allen die Schule des ernsten alten van Eyck spüren; doch freilich, nicht in allen seine Gründlichkeit der Behandlung. Auch finden sich, ungeachtet jener allgemeinen Uebereinstimmung, noch manche sehr bedeutende Abweichungen. So sind mehrere dieser Gemählde dem Anschein nach so ganz und gar in Dürers Art gebildet, daß sie wohl als bestimmte Nachbildungen angesehen werden könnten; und es darf uns auf keine Weise befremdlich scheinen, daß Dürer in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden auch vielfältig nachgeahmt worden. Sehr ähnlich und verwandt mit Dürers Art erschien mir nach dem ersten Eindruck die Anbetung der heil. drei Könige, nebst der Beschneidung und der Anbetung der Hirten auf den Seitenflügeln, von Joh. Schoreel, Nr. 99. Die-

ser große altholländische Meister, welcher den tiefsinnig ernsten und andächtig schönen Styl des Eyck und Hemmelink am längsten treu bewahrt, und in seiner Zeit weiter fort entwickelt hat, zeigt jedoch in seinen vollendeten Gemählden eine Weichheit und Zartheit der Umrisse und Farben, so wie im seelenvollen Ausdruck, welche bei Dürer, dessen Kunstcharakter aus härterem Metall gebildet war, durchaus nicht in dem gleichen Maaße gefunden werden. Da sich übrigens eben so unläugbare als häufige Beweise vorfinden, daß auch schon viel früher und lange vor Dürer, in jenen Gegenden nicht selten in einer Art gemahlt worden ist, welche der seinigen sich sehr annähert, wie man denn auf unstreitig älteren Gemählden manche Figur sieht, von der man gewiß glauben sollte, daß sie aus Dürers Schule sei; so könnte ein wunderbar vortreffliches Gemählde, Nr. 155, den Judaskuß und die Auferstehung darstellend, welches ich in einem der andern noch nicht allgemein geöffneten Säle der Brüsseler Sammlung sah, und welches im Katalog bloß als ein sehr altes Gemählde, ohne Nahmen angegeben steht, vielleicht aus der noch ältern Zeit sein. Doch ist es so ganz und gar und in allen Dingen in Dürers Art, daß ich gern zugeben will, es könne wirklich aus seiner Schule sein; übrigens ist es sehr tüchtig und wäre allenfalls Dürers selbst nicht unwürdig.

Vorzüglich aber muß zur Erklärung dieser gegenseitigen Annäherung und Verwandtschaft bemerkt werden, daß Dürer selbst sich den Geist und die Art der alten niederdeutschen Mahler angeeignet hat, und daß eine starke, wenn auch nicht immer deutlich bewußte, oder absichtlich gesuchte Einwirkung und Beimischung des niederländischen Styls in seinen Werken, verglichen mit dem sonstigen Charakter der oberdeutschen Schule, sichtbar ist. Er bildet dadurch den Uebergangspunkt und eine Vereinigungsstufe für beide deutsche Schulen, und eben weil er die niederdeutsche Kunstart und reiche Fantasie, in einem sehr allgemeinen Geiste der seinigen einverleibt hat, werden so viele altniederländische Gemählde gefunden, welche insofern sie keines andern bestimmten Meisters Gepräge und Kennzeichen an sich tragen, sehr leicht dem Dürer und seiner Schule als Vorgänger oder Nachfolger, nah verwandt erscheinen können.

In andern dieſer altniederländiſchen Gemählde bemerkt man eine ganz beſtimmte Annäherung an den italieniſchen Styl, oder um genauer zu ſprechen, ein Streben darnach; es ſei, daß dieß durch Reiſen und Anſchauung oder bloß durch den Einfluß von Zeichnungen hervorgebracht worden; dergleichen ſind beſonders Nr. 92 und 94, von Engelbrechtſen, und Nr. 98 und 100, von Conixloo. Uebrigens ſind dieſe Gemählde grade am wenigſten lobenswerth; und wenn die beiden deutſchen Schulen ganz geeignet ſcheinen, ſich eine die andre auf das glücklichſte zu ergänzen und gegenſeitig zu vollenden, ſo iſt es hier bei dieſem falſchen italieniſchen Streben einiger alten Niederländer, wie ſo mancher ſpätern, als ob weſentlich unvereinbare und ganz unverträgliche Elemente zuſammengebracht werden ſollten. Auffallend iſt es, daß dieſe italiſirenden Niederländer gleich viel ſchlechter gemahlt und durch die Nachahmung ſofort den eigenthümlichſten Vorzug ihrer frühen Schule und Landesart verloren haben. Auch im Coſtum zeigt ſich die Neigung zu unbeſtimmten, halb antikiſchen Gewändern ſtatt der alten mit dem zierlichſten Kunſtfleiß vollendeten Kleiderpracht; ja in den Geſichtern ſogar iſt wegen der Mattigkeit, die doch idealiſch ſein will, hier und da eine ſonderbare Aehnlichkeit mit den beſſeren Mahlern der franzöſiſchen Schule. So wurde alſo ſchon damahls der Grund gelegt zu jener Abart und falſchen Manier, welche ſpäterhin in breiter Bahn zum allgemeinen Irrwege ausgebildet worden iſt. Andre alte Niederländer freilich, die Italien kannten, und vielleicht grade diejenigen, welche es am beſten kannten, blieben dem deutſchen Style getreu, und nur an der größeren Freiheit ihrer Behandlungsart wird man den weiteren Umfang ihrer Ausbildung gewahr. Einen vollgültigen Beweis für dieſe Bemerkung gewährt ein Votivgemählde von Bernard von Orley, Nr. 96, Kniefück in drei Abtheilungen. Oben Chriſti Leichnam von den heiligen Frauen und Freunden getragen und umgeben; ganz auffallend in der Manier des Lukas von Leyden, jedoch edler. Die Familie des Donatars aber, unten in zwei Abtheilungen, links die Männer von einem Apoſtel, die Frauen und Mädchen von der heil. Margaretha dargeſtellt, iſt in einem ganz andern Style gemahlt; die objective Gründlichkeit in den

Köpfen der Alten, so wie die weiche Farbenbehandlung in dem äußerst anmuthigen zweier jungen Mädchen erinnern an Holbein. Ueberhaupt gab es in der altniederländischen Schule noch weit mehr Abweichungen und Verschiedenheiten der Manier, als man gemeiniglich denkt und weiß. Die italisirende und die dem Dürer sich annähernde ist so eben charakterisirt. Wie verschieden davon und ganz für sich bestehend ist nun noch Lucas von Leyden? Allerdings ein origineller Künstler, der insofern Aufmerksamkeit verdient. Doch liebe ich ihn sonst nicht so sehr, wegen der häufigen Verrenkungen in Form und Stellung, und wegen der erzwungenen Zierlichkeit. Keiner unter den alten niederländischen Mahlern ist in so hohem Grade manierirt; hier und da hat er wohl schon Annäherungen zu der falschen Natürlichkeit der spätern niederländischen Schule. Was ihn indessen am meisten auszeichnet, ist ein gewisser, äußerst willkührlicher aber doch zierlicher und fantastischer Eigensinn, so daß uns seine Hervorbringungen bald als die seltsamen Gebilde eines sehr geistreichen aber kränklichen Kindes, oder auch als die eines wunderlichen alten Mannes erscheinen, der vor der Zeit ein Greis geworden ist. Es darf uns auch nicht weiter befremden, daß für einen so ganz subjectiven und launenhaften Künstler, die Hauptmomente seines Lebens und Charakters mit zur Erklärung seiner Werke dienen müssen. Insofern aber das überwiegend Fantastische die niederdeutsche Mahlerschule am meisten auszeichnet, müssen wir diese charakteristische Eigenschaft auch noch da, wo sie im Uebermaaß gefunden wird, und bis an die Gränze einer einseitigen Entwicklung verfolgen; und in dieser Hinsicht bildet Lucas von Leyden allerdings ein wesentliches Glied und ein lehrreiches Beispiel in der Geschichte und Schule der niederdeutschen Kunst. Zwei vollständige, sehr gut erhaltne Altarbilder des Lucas von Leyden, die ich in der Sammlung des Herrn Lieversberg zu Kölln sah, gaben mir einen höhern Begriff von diesem Meister, als ich aus der großen Kreuzesabnahme und der Herodias zu Paris geschöpft hatte. Das eine jener beiden Bilder ist Christus am Kreuz; zur Seite rechts die heil. Agnes und Alexius, links Johannes der Täufer und die heil. Cäcilia. Auf dem Mittelbilde hält Magdalena den Fuß

des Kreuzes recht schön umschlungen; zur Seite steht der heil. Hieronymus in Kardinalstracht mit seinem Löwen. Auf dem andern Bilde ist Christus in den Wolken dargestellt, welchem Thomas die Finger in die Wunden legt, von mehreren Heiligen umgeben; auf dem einen Flügel Hippolytus und die heil. Afra; die Landschaft ist hier besonders schön und heiter, mit hellen, blauen Bergen im Hintergrunde, wie auf den schönsten altvenetianischen Bildern. Ueberhaupt scheinen mir die Bilder des Lucas von Leyden mit den Gemählden der alten Venetianer eine eben so bestimmte Verwandtschaft zu haben, als in einer spätern Zeit und noch mehr verwilderten Art, Rubens, in seiner Farbenverschwendung und in seinem Streben nach poetischer Kühnheit und Reichthum zu jener größern römischen und florentinischen Art des Michael Angelo hinneigt, oder wie sie in den Compositionen des genialischen Giulio Romano gefunden wird.

Der schon früher erwähnte Hemmelink steht auch, gegen die allgemein bekannten Mahler gehalten, ganz für sich; denn er hat wohl das Rührende und Deutsche von Dürer, aber doch nichts von seiner Caricatur, nichts von seinen andern Eigenthümlichkeiten. In der geistigen Schönheit und Tiefe der Andacht, so wie in der Klarheit der Bedeutung übertrifft er ihn und alle andern dieser Schule, und ist nur dem Eyck gleich zu stellen. Höchst vollendet und weich in der Ausführung, steht er in der objectiven Gründlichkeit weder dem Holbein noch sonst einem oberdeutschen Mahler, in der Fülle der dichterischen Fantasie keinem der ersten niederländischen nach.

Auch Messys, von dem einige gute Bilder in Paris sind, ist in seiner Art originell; freilich eine beschränkte Art, auch in dem etwas ziegelbraunen Farbenton. Es ist in allen Gesichtern fast nur eines herrschend und immer wieder erkennbar; wie es sich manchmahl findet, wo wir in allen Gebilden eines Künstlers immer nur ihn selbst oder den Gegenstand seiner Liebe in etwas veränderten Ausdrücken wiederfinden. Der innige Ausdruck frommer Redlichkeit aber, der Fleiß der Ausführung beim Messys, *flößt* Wohlgefallen und Achtung ein. So wie es auch unter den *Dichtern* bloß subjective Gefühlsdichter giebt, von eng beschränk-

ter Natur, und wieder objective Charakterdichter von umfassendem Geiste, so darf auch in der Mahlerkunst nicht jeder ein Holbein, ein Eyck, ein Dürer sein; auch der Beschränktere, ist nur sein Gefühl innig, seine Ausführung fleißig, ist ein schönes und nothwendiges Glied in dem Ganzen der Kunst, wo wie in einem Gottesgarten alles zusammen blühen und gedeihen soll, das Mächtigste neben dem Beschränkteren in friedlicher Eintracht.

Wenn man zum erstenmahle eine so reiche aber geschichtlich noch nicht vollständig geordnete Sammlung altniederländischer Gemählde, wie jene zu Brüssel oder andre ähnliche erblickt; so ist es, als ob man auf einem weiten, unbekannten Meere sich befände. Man fühlt da das Bedürfniß nach einem festen Anhaltspunkte in der Fülle der Anschauungen, zur Sonderung für den Gliederbau und Stufengang des Ganzen, wie für alle Nebenzweige seiner lebendigen Entwicklung. Als erste leitende Idee dazu, und zugleich als Eingang zu den nachfolgenden Bemerkungen, möge dieses Resultat der bisherigen Anschauungen dienen. Eyck war der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Mahlerkunst; und durch eben dieses wissenschaftlich Tiefe und durch die objective Gründlichkeit der künstlerischen Auffassung und Ausführung zeigt er sich im Einzelnen auch wohl der oberdeutschen Kunst und Schule verwandt und ähnlich, weil alles Große und Erste in seiner Art umfassend und vollständig ist. Den ersten schönen Anfang und die Morgenröthe der niederdeutschen Kunst und Mahlerei werden wir später in dem Meister Wilhelm von Kölln auffinden. Als Gipfel der höchsten Vollendung in ihr wurde schon früher Hemmelink bezeichnet; wie Schoreel als derjenige, welcher diese schöne Art der altkatholischen Andachtsmahlerei am längsten treu bewahrt hat; Lukas von Leyden aber als ein ganz eigenthümlicher und unter den übrigen Abarten und Seitenwegen sehr bemerkenswerther Nebenzweig fantastischer Sonderbarkeit und Laune, wovon der erste Keim doch übrigens schon im Charakter der niederländischen Schule selbst gelegen ist. Durch diese reiche Fülle und hohe Zierlichkeit der Fantasie zeigt sich der niederdeutsche Styl der Mahlerei, so weit dieses die *Verschiedenheit* der Kunstart zuläßt, auch dem zweiten,

blumenartigen, geſchmückten Styl der gothiſchen Baukunſt nahe verwandt. Es iſt ein ähnlicher Geiſt der blühendſten Fantaſie, der in beiden waltet; wie denn jene romantiſche Bauart in eben den deutſchen Niederlanden die höchſte Schönheit in wunderbarer Künſtlichkeit erreicht hat, welche auch der Sitz jener Mahlerſchule waren. Wenn Dürer aber als ein Vereinigungspunkt und Mittelſtufe zwiſchen der ſüddeutſchen und niederländiſchen Schule der Mahlerkunſt betrachtet wurde; ſo zeigt uns dagegen Holbein in ſeinen beſſern Werken den Styl der oberdeutſchen Art mehr ganz rein und unvermiſcht. In beiden Schulen deutſchen Urſprungs aber dürfte noch ein unermeßliches Feld und eine Fülle von einzelnen merkwürdigen Kunſtmomenten übrig und offen bleiben, welche in jener allgemeinen Idee des Ganzen und ſeiner Entwicklung noch nicht mit umfaßt ſind.

Nach dieſer Abſchweifung kehren wir zurück zu den Bildern in Brüſſel, unter denen mir keine merkwürdiger waren, als zwei ſehr alte von unbekanntem Meiſter, Nr. 153 und 154, in den noch nicht geöffneten Sälen; in kleinem Verhältniß, doch ſind die Figuren größer, als es bei altitalieniſchen Bildern von der Claſſe zu ſein pflegt, und dasſelbe gilt auch von ſehr vielen altniederländiſchen und altdeutſchen Bildern, die wir noch werden anzuführen haben. Die Gegenſtände ſind die Geißelung Chriſti und die Himmelfahrt; wollte man in Ermanglung hiſtoriſcher Nachweiſungen nach dem Styl eine Vermuthung wagen, ſo ſollte man denken, ſie müßten bedeutend älter ſein als Eyck. Man kann ſich aber, wo es an dem geſchichtlichen Anhalt fehlt, in Vorausſetzungen dieſer Art bei dem erſten Eindruck leicht irren; indem man immer geneigt iſt, ſchon im Voraus anzunehmen, daß das Rohere in der Kunſt, auch der Zeit nach das ältere geweſen ſein müſſe; was doch nicht immer der Fall iſt, da man auch in der Baukunſt des Mittelalters, nachdem die kunſtreichſte Vollendung im blühenden Kirchenſtyl des dreizehnten Jahrhunderts erreicht war, in dem folgenden Zeitalter oftmahls wieder ungleich plumper gebaut hat. Eben ſo trifft man auch nach Eyck in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einzeln wieder auf niederdeutſche Gemählde, welche wegen der ſchlichteren und kunſt-

loſeren Art, wenn man nicht das Gegentheil hiſtoriſch wüßte, nach dem Styl und der Kunſt zu urtheilen, vielmehr älter ſcheinen müßten; wie denn überhaupt die Entwicklung der Kunſt nirgends mit einer mathematiſchen Strenge und Gleichförmigkeit an eine Regel, die durchaus keine Ausnahme litte, gebunden erſcheint. In den erwähnten beiden Bildern iſt übrigens die Schönheit der Köpfe, die Kraft des Ausdrucks, Pracht der Farben und zierliche Vollendung der Gewänder ſo auffallend und einleuchtend gut, daß ſelbſt der in der modernen Kunſt Befangne ihnen das verdiente Lob nicht leicht verſagen wird, und daß ſie manchem der vorzüglichen Gemählde aus Eycks Schule in dieſen Rückſichten kaum nachzuſtellen wären. Sie ſind auf Goldgrund, in der einfachſten gradeſten Anordnung; auf der Himmelfahrt ſind nur die Füße des Verherrlichten durch eine Oeffnung des Himmels noch ſichtbar, der Leib iſt unſichtbar; auf den allerälteſten Gemählden wird dieß mehrentheils ſo dargeſtellt. Die Mutter Gottes iſt hier beſonders ſchön, und ſo wird auch jedermann viele der Köpfe der Apoſtel leicht vortrefflich finden. Die ganze Art ſchließt ſich nahe an jene oben erwähnten älteſten italieniſchen Gemählde von S. Luigi, die noch ganz im griechiſchen Styl ſind; und doch iſt auch das Altdeutſche darin unverkennbar. In den ſeltſam prächtigen und farbenreichen Kleidungen zeigt ſich ſchon die Anlage zu dem, was ſpäterhin in der Düreriſchen Schule ſich weiter entfaltete; nur iſt alles noch einfacher und das wunderlich Fantaſtiſche nicht ſo abſichtlich und nicht ſo gehäuft. Auch der Tyrann auf der Geißelung erinnert durch dieſen Ausdruck der Bosheit an Dürer, doch iſt der Charakter ſchlichter und nicht ſo Caricatur. So wie Dürer ſpäterhin von manchen der beſſern Niederländer ohne Zweifel benutzt wurde, ſo hat auch er aus den älteſten niederländiſchen Bildern nicht wenig gelernt und entlehnt. Solche Bilder wie dieſe beiden, ſind eine wahre Grundanſchauung für den alten Styl der deutſchen Schule in den niederländiſchen und niederrheiniſchen Gegenden; unter alten Bildern werden wir künftig vorzüglich ſolche verſtehen, die noch älter ſind als Eyck.

Das Hauptbild in dem Saale der Alterthümer zu Brüſſel iſt ein großes Altarſtück von Raphael in Lebensgröße, von Paris

hieher gesandt, weil es einiger Restauration bedürftig, und ohnehin als nicht ganz ausgemahlt und aus der ersten Manier des Raphael, wie man es zu nennen pflegt, bei den Franzosen weniger gelten mag. Es ist eine sogenannte himmlische Conversation; die Mutter Gottes auf einem einfachen Thron von vier Heiligen umgeben, unten zwei Engel, die von einem Notenblatte singen. Dieß Gemählde nimmt in dem Auge der Kunstverständigen eine vorzüglich wichtige Stelle in der Reihe der bedeutenden und entscheidenden Werke des reichsten Genius ein. Es ist aus der Zeit, wo Raphael noch nicht sich selbst durch die Antike und durch Michel Angelo war untreu gemacht worden; doch hat es alle die Kraft des Ausdrucks, die Wärme und Fülle der Behandlung, die man in manchen seiner ersten Bilder vermissen mag. Aus wenigen Bildern spricht uns so ganz Raphael selbst an, so deutlich, so durchaus rein von allen fremden Einmischungen. Die himmlischen Knaben, die nackend so recht kindlich dastehen, wird jeder gern zu dem lieblichsten rechnen, was man sehen kann, und worin Raphael einzig geblieben ist. Aber auch der als Pilger rauh gekleidete Jacobus, auf seinen mächtigen Stab sich stützend, der aus den hohen Augen des kraftvoll bärtigen Hauptes mit treuherziger Liebe auf das Christkind schaut, ist eine herrliche Figur; desgleichen der heilige Bruno, eines der sprechendsten, feinsten italienischen Gesichter, die Raphael je gemahlt hat. Die Mutter Gottes ist von der mittlern Art der Raphaelischen. Was aber noch am meisten an dem Bilde zu loben bleibt, ist die herrliche Einheit des Ganzen; von den unzähligen Bildern, welche denselben Gegenstand darstellen, ist vielleicht dieses das einzige, wo der eigentliche Sinn desselben grade getroffen, die Aufgabe, wenn man so sagen darf, wirklich ganz gelöst ist. Hier sind die umgebenden Begleiter nicht müßige Figuren, willkührlich und bedeutungslos neben einander gestellt, höchstens in bloß mahlerischen Gegensätzen des Ausdrucks und der Stellung. Nein, das Ganze ist wirklich ein Ganzes, alle Personen nothwendig in demselben, weil sie alle, bedeutend und innig unter sich verbunden durch die Richtung ihrer Mienen, im wirklichen Gespräch der Andacht *verschlungen* erscheinen, in dessen hohen Sinn der zu dem from-

men Beſchauer gewendete Bruno dieſen gleichſam einzuführen ſich erbietet. Es iſt eine wahrhaft große Compoſition, wo alles ſchlicht und einfach, und doch alles bedeutend und grade das rechte iſt. In dieſer Rückſicht könnte man etwa nur den alten Corregio zu Dresden mit der heil. Katharina, dem heil. Franciscus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigſtens neben dieſes Raphaeliſche Bild ſtellen, welches unſtreitig eines der ſchönſten und lobenswertheſten von dieſem Meiſter iſt.

Der Reichthum der bekannten Düſſeldorfer Sammlung an berühmten Werken und Meiſtern der neuern Zeit, vorzüglich der niederländiſchen Schule, iſt hinreichend von andern beſchrieben worden, ſo daß wir uns nur auf das allein beſchränken dürfen, was für unſern Geſichtspunkt das wichtigſte iſt und am meiſten zur Ergänzung der früher gegebnen Anſchauungen und Bemerkungen über die ältern Mahler dienen kann.

Ein Bild in kleinem Verhältniß von Dürer, ein ſehr zuſammengeſetztes Märterthum der erſten Chriſten in Perſien, mit vielen Figuren darſtellend, wo er ſelbſt nebſt Pirkheimer in der Mitte ſteht, iſt wohl durchaus nur als Skizze zu beurtheilen, wenn es nicht etwa gar bloß Copie iſt; die Compoſition iſt ſo reich, ſo ausdrucksvoll bedeutend, geordnet und tiefſinnig, als ſich erwarten läßt; die Ausführung iſt aber durchaus nicht ſo gründlich vollendet, als man es von dieſem Meiſter gewohnt iſt. *)

Unter den beſſern Bildern der alten Italiener befindet ſich eine ſchöne Anbetung der Hirten von dem Venetianer Bordone, ganz auffallend ähnlich dem früher erwähnten Palma Vecchio, desſelben Inhalts zu Paris. Was von Andrea del Sarto gezeigt wird, gehört nicht grade zu dem Vorzüglichſten dieſes Meiſters. Ein Ecce Homo von Corregio, äußerſt blutrünſtig und entſtellt, nicht ohne Fleiß gemahlt, aber doch ſehr flau, erregt wohl Zweifel. Eine ganz kleine heilige Familie von Michel Angelo aber hat anz den Charakter, wie andre unbezweifelt ächte kleine Oelge-

*) Das Originalgemählde dieſer äußerſt reichen, dem Gegenſtande nach aber allerdings abſchreckenden Compoſition befindet ſich in der Wiener *Sammlung und iſt meiſterhaft ausgeführt.*

mählde desselben Meisters. Die Zeichnung kann wohl nur von ihm sein; der Ausdruck der Größe in den Zügen und Mienen ist ganz übertrieben und unnatürlich. Allgemein gerühmt und bewundert ist der heilige Johannes, welcher angeblich von Raphael sein soll. In dieser Voraussetzung müßte das Bild aus der Zeit des Raphael herrühren, da er sich schon auf dem Abwege der antikischen Nachahmerei befand. Dieser Johannes ist dem Apollo so verähnlicht, daß er allenfalls mit veränderten Attributen dafür gelten könnte. Es ist ein sehr kaltes Bild, trotz der gelehrten Verkürzungen; Form und Gedanke, wenn sie wirklich von Raphael sind, liegen weiter von der ursprünglichen, wahren Richtung seines schönen und frommen Geistes ab, als irgend eine andre seiner Hervorbringungen. Am meisten Aehnlichkeit hat es etwa noch mit dem Engel Michael zu Paris, aber wie viel großartiger gedacht und gestaltet ist dieser und wie so gar nicht gezwungen und kalt, trotz der hohen Kunst! Auch die Farbenbehandlung im Johannes ist ganz anders; freilich hat das Bild sehr nachgeschwärzt, doch muß auch ursprünglich das Helldunkel und seine Gegensätze und Verschmelzungen mehr darin gesucht worden sein, als in irgend einem andern Raphaelischen Gemählde. Von dieser Seite steht es ganz allein, und es wäre erst zu charakterisiren, wie es sich zu andern Bildern Raphaels verhält, welche denselben Gegenstand mit geringen Veränderungen darstellen und in Italien befindlich sind, ehe man bestimmen könnte, von welchem Schüler Raphaels das Gemählde selbst, oder doch die Ausführung desselben etwa herrühren möchte. Ungleich vorzüglicher und wichtiger ist eine heilige Familie Raphaels, aus seiner ersten Manier, wie man es zu nennen, und dadurch oft grade seine schönsten und gelungensten Werke mit einem heimlichen Tadel zu bezeichnen pflegt. An diesem Bilde ist zu loben das Lichte und Heitre im kraftvollsten Farben-Accord des Grünen, Rothen und Hellen; vor allem aber das Einfache, Große und Symbolische der ganz pyramidalischen Anordnung, deren Gipfel und Hintergrund zugleich der auf seinen Stab sich tüchtig stützende Joseph bildet. Man kann von diesem Bilde sagen, was von dem zu Brüssel; es ist ganz was es sein soll, es giebt unzählig viele heilige Familien

von den verschiedensten Mahlern, schätzbar durch mannichfache einzelne Schönheiten, und reicher vielleicht an solchen, als das gegenwärtige sehr einfache Bild; aber hier ist grade der eigentliche Sinn und die rechte Bedeutung einer solchen Vorstellung getroffen, gleichsam das Wort des Räthsels ohne alle Anmaßung ausgesprochen.

Was die übrigen Bilder betrifft, so kann die Susanna von Domenichino wohl unter seine guten gerechnet werden. Der Saal des Rubens muß jedermann auffallen und überraschen; diesen Meister muß man in der That nur hier kennen lernen. Die verwilderte Fantasie dieses außerordentlichen Talents, welches selbst in seiner Verirrung noch große Spuren von der dichterischen Lebensfülle und dem magisch bunten Farbenspiele darbietet, welches die alten niederländischen Mahler so schön auszeichnet, in Lob und Tadel ganz zu würdigen und vollständig zu charakterisiren; das würde eine eigene Abhandlung erfordern, die jetzt nicht auf unserm Wege liegt. Nicht in den großen Prachtstücken, wie in dem Weltgerichte, überhaupt wohl nicht in der Behandlung der christlichen Heiligenbilder, erschien er mir von der vortheilhaftesten Seite; sondern bei solchen Veranlassungen, wo die Fülle und Kraft seiner Fantasie, zwar dichterisch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht in's Unermeßliche hinausschweifen kann, vielmehr auf einem beschränkten Raum festgehalten, sich desto gedrängter entfaltet, wie auf der berühmten Amazonenschlacht der hiesigen oder in der herrlichen Tiger- und Faunen-Familie der Dresdner Sammlung.

Von den Werken der spätern italienischen Schule ist vielleicht in der hiesigen Sammlung die Himmelfahrt Mariä, von Guido, das merkwürdigste. Doch ist dieses Bild, größer gedacht als ihm sonst gewöhnlich ist, nicht so kräftig ausgeführt und gemahlt, als die Fortuna von demselben Meister zu Paris und die oben erwähnte, wunderschöne Magdalena in der Lucianischen Sammlung. Man sieht hier gleichsam die beiden Extreme des verirrten Talents, des falschen Kunststrebens, beisammen: Rubens und Guido, manierirte Wirkung und das leere kalte Ideal. Es kann vielleicht befremden, daß ich auch das Ideal unter die falschen Principien der verirrten Kunst setze; aber so wie man dieses Wort, das ursprüng-

lich einen guten, reellen Sinn gehabt haben mag, gegenwärtig nimmt, ist es auch etwas durchaus Falsches. Man sucht es nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Letzte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen sein kann. Sodann sucht man das Ideal in der Mahlerei, wie auch wohl in andern Künsten und Geistesschöpfungen, nicht in jener tiefsinnig genialischen Vereinigung entgegengesetzter Elemente, nicht in jener absichtlichen Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältniß, um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen, die wohl Winkelmann und andre, die zuerst vom Ideal sprachen, gemeint haben mögen, sondern in einem bedeutungslosen Mittelwege, der zwischen allen Extremen durchschlüpfend, nur das Unedle sorgfältig zu vermeiden bemüht ist. Es giebt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte: die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein neues Lebendiges hervorgehen; von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit selber in der Mitte liege. Die andre Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ; und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in dem Ganzen einer künstlerischen Darstellung denkt. Nur darnach strebte Guido, wo er mehr als reizend sein will, und auch die besten Meister der französischen Schule streben nach nichts anderm. Rubens, ja Rembrandt, möchten darin immer noch einen höhern Rang als die Franzosen und die flachen Italiener der spätern Zeit behaupten, daß sie wenigstens einen kräftigen Irrthum zeigen; es ist alles in ihnen durch und durch manierirt, aber es ist doch noch ein originneller Mißbrauch der Farbe und des eignen unverkennbaren Talents. Die neueste französische Schule scheint beide Grundirrthümer verbinden zu wollen; das leere falsche Ideal in antikischer Nachahmerei, und die grellste Theater-Wirkung. Denn gewiß ist dieser Effekt, das Auffallende und in die Augen Springende der neuesten Modegemählde gar nicht mehr mahlerisch, sondern gradezu theatralisch, und von ihrer so gränzenlos und bis zur vollendeten

Unnatur übertriebenen, höchſt ſubjectiven Schauſpielerei ganz treu copirt. Doch iſt es wenigſtens ein beſtimmter Effekt, daher denn ſolche Produkte immer noch mehr Charakter haben, als manche der neueſten Deutſchen, die auf jenem falſchen Idealwege hervorgebracht worden, aber ſtatt des vermeinten Ideals nur in eine mannichfache Unförmlichkeit und charakterſchwache Nichtigkeit gerathen ſind.

In Kölln bemerken wir zuförderſt eine heilige Margaretha, von Raphael, im Beſitz des Mahlers Hoffmann. Es war dieſes Gemählde ehedem in derſelben, in der Kunſtgeſchichte nicht unbekannten Jabach'ſchen Sammlung, aus welcher auch das Pariſer Bild in die ehemahlige königliche Sammlung gekommen iſt. Dieſes letzte aber iſt ſo ſehr beſchädigt geweſen, daß es ganz hat überarbeitet werden müſſen, um es wieder herzuſtellen. In dieſem Zuſtande befand es ſich nebſt andern in der vorigen Sendung erwähnten Bildern, während der letzten Zeit, im Reſtaurationsſaale des Louvre; es gewährte aber nur einen traurigen Eindruck über die ſichtbare Zerſtörung. Das Göttliche dieſes Gedankens iſt freilich nicht zu vertilgen geweſen; aber man fühlt deutlich, wie viel das Bild müſſe gelitten haben. Mag nun dieſes auch urſprünglich das Original geweſen ſein, jenes aber nur eine alte, unter den Augen des Meiſters verfertigte Copie; gegenwärtig iſt das Pariſer Bild ſo verdorben, daß es kaum möglich ſein dürfte, dieſe Frage aus der Anſchauung allein, ohne hiſtoriſche Nachweiſungen zu entſcheiden; ſo daß das hieſige ohne Bedenken vorzuziehen und als das einzige noch erhaltene Exemplar dieſes ſo unvergleichlich ſchönen Bildes zu betrachten iſt; es müßten denn etwa in Italien noch andre Wiederhohlungen desſelben Bildes ſich finden; in der Raphaelſchen Margaretha zu Wien iſt der Gegenſtand ganz anders behandelt. Von welchem der Schüler Raphaels die hieſige nun aber gemahlt ſei, und ob vielleicht der Kopf von dem Meiſter ſelber ſein könne, überlaſſen wir ſolchen zu entſcheiden, die nach einem langen Aufenthalte in Italien, nach oft wiederhohlter Vergleichung und eigner Anſchauung aller Werke des Raphael und der unmittelbar unter ihm und mit ihm arbeitenden Schüler, als praktiſche Künſtler darüber ein competentes Urtheil haben können. Man kann

dieſes Gemählde, dem Gegenſtande und ſeiner Bedeutung und Auffaſſung nach, wohl mit dem Engel Michael des Raphael vergleichen; es iſt eben ſo groß und edel gedacht, doch iſt der Sieg über das Schlechte und häßlich Ungeheure hier leichter und anmuthsvoller. Es iſt hier nicht die Tugendkraft des überwindenden Helden und Fürſten der Geiſter, ſondern es iſt der unbewußte Sieg der ſchuldloſen Liebe und heitern Schönheit, zu deren Füßen das Niedrige von ſelbſt erſtirbt. Das Göttliche der Stellung, wie die Heilige, in ihrer Rechten die Palme haltend, über dem Ungeheuer, das ihr Fuß, ohne daß ſie auch nur nach ihm niederſchaut, vernichtet, grade aus dem Bilde heraustritt, iſt auch in dem Kupferſtiche erkennbar; das heitre Geſicht dieſer chriſtlichen Glaubens-Heldin zeigt eine hohe, aber individuelle Schönheit und Anmuth, das Göttliche blickt vorzüglich aus den hellen, offnen Augen und dem himmliſchen Lächeln des Mundes hervor.

In derſelben Sammlung ſah ich einige heilige Figuren, ehemahls Seitenſtücke zu einem Altarbilde von Dürer, ſehr charaktervoll und gründlich ausgeführt, auf Goldgrund. Man hat die Vorliebe für dieſe in der ältern Zeit allgemeine Art, in dieſen Gegenden weit länger beibehalten als in Italien nicht nur, ſondern ſelbſt als in dem ſüdlichen Deutſchlande. Man möchte alſo vermuthen, daß dieſe Bilder für eine hieſige Kirche bei Dürer während ſeiner Reiſe durch die Niederlande ſeien gemahlt oder beſtellt worden. Für ihn bleibt es eine Abweichung von ſeiner gewöhnlichen Art, die einen beſondern Grund oder äußre Veranlaſſung gehabt haben muß. Denn grade ihm gewähren Bilder mit einem landſchaftlichen Hintergrunde mehr Spielraum, den ganzen Reichthum ſeines erfinderiſchen Tiefſinns zu entfalten.

Wir haben aber noch viele andre, wichtige Gemählde anzuführen, welche uns hier näher angehen, weil ſie dem hieſigen Boden und Lande einheimiſch entſprungen ſind. Die alte Stadt Kölln, welche unter ihren ehemahls mehr als hundert Kirchen, die größere Anzahl beinah, als bedeutende und wichtige Denkmahle und Kunſtwerke der höhern Architektur anführen darf, ſo daß an dieſen allein ſich wohl eine vollſtändige Geſchichte der gothiſchen Baukunſt entwickeln ließe, nach allen ihren Verſchiedenheiten und Verände-

rungen von den älteſten Zeiten an bis zu jener höchſten Vollendung des baukünſtleriſchen Styls, den man am hieſigen Dome bewundern muß; die Stadt Kölln iſt, trotz aller Zerſtörungen und gewaltſamen Veränderungen, welche der Krieg, und alles, was darin, beſonders die Kirchen und Klöſter, erleiden mußten, mit ſich geführt hat, auch jetzt noch an alten Gemählden vielleicht nicht minder reich, als ſie dem Kenner alter Baukunſt merkwürdig ſein muß.

Und dieſe Gemählde ſind altdeutſche Gemählde, eine eigne für ſich beſtehende Schule, reicher, umfaſſender, als es vielleicht je eine im ſüdlichen Deutſchlande gab; eine Schule, welche zugleich die innige Verbindung und Einheit der altdeutſchen und altniederländiſchen Mahlerei augenſcheinlich beweiſt. Hier findet man Bilder, welche man den beſten Holbein's an die Seite ſetzen darf, andre in Dürers Art, und wieder andre aus der Schule des Eyck; dann viele andre, welche weit älter ſind als alle dieſe Meiſter, eine Menge Verſchiedenheiten, die zum Theil das Beſte jener drei großen Stammväter und Urheber oder Epochen der deutſchen Schule in ſich vereinigen, oder doch die Familienähnlichkeit mit dieſem oder jenem nicht verkennen laſſen, wenn gleich ſie auch ihr Abweichendes und Eigenes haben. Es würde ſchwer ſein, nur die verſchiedenen Manieren aufzuzählen, welche ſich an den älteſten Bildern eines unbeſtimmten Alterthums, deutlich unterſcheiden und auf eben ſo viele ausgezeichnete Meiſter ſchließen laſſen.

Der alte Kunſtſinn ſcheint ſich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo ſonſt; und noch jetzt bewährt ſich derſelbe, durch eine allgemeine Liebhaberei, mit Sinn und Kenntniß verbunden; und durch eine mannichfache Neigung zum Sammeln, welche beſonders auf das Alterthümliche gerichtet iſt. Die meiſten dieſer Bilder, ſelbſt aus ſchon ſpätern Zeiten, ſind auf Goldgrund, und auf Holz gemahlt; bisweilen iſt auf das Holz eine Leinwand geleimt, und auf dieſe wieder ein Gipsgrund getragen, welches die Farben beſonders dauerhaft erhält. Die Farbenpracht iſt faſt in allen bewunderungswürdig; das Blau durchaus Ultramarin und auch die andern Farben ſind nach Verhältniß die köſtlichſten und glänzendſten.

Die meiſten dieſer Gemählde ſind jetzt ſo, wie ſie während des Krieges und nach der Zerſtörung der Kirchen und Klöſter, erſt verſchleudert und dann wieder aufgeſucht und gerettet worden, noch mehrentheils zerſtreut und einzeln in Privatſammlungen aufgeſtellt, deren es hier mehrere in ganz verſchiedenen Fächern bedeutende giebt; von denen auch die meiſten ſehr zweckmäßig angelegt, und auf ein beſtimmtes beſchränktes Ziel gerichtet ſind, daher ſie ſich ſchon von ſelbſt in die kunſtgeſchichtliche Ordnung einreihen. Die lehrreichſte unter dieſen für die Kunſtgeſchichte wird wohl die Sammlung des gelehrten Kanonikus Wallraf ſein, wenn ſie erſt geordnet worden *); denn dieſer Mann, der alle dieſe Dinge zum beſondern Gegenſtande ſeiner Nachforſchungen gemacht hat, iſt beſonders darauf ausgegangen, eine vollſtändige Reihenfolge der köllniſchen Schule aufzuſtellen von den älteſten Zeiten durch van Eyck's Schule, Dürers Art, Holbein und dann

*) Dieſe Sammlung iſt jetzt ein Eigenthum der Regierung geworden und der öffentlichen Benutzung gewidmet. Das große Altarbild von der Mutter Gottes und den Schutzheiligen der Stadt Köln hat in dem hohen Dome ſeine würdige Stelle gefunden, deſſen herrliche Glasfenſter in neu gereinigtem Glanze ſtrahlen, wie eine ähnliche Erneuerung auch in andern Kirchen Statt gefunden hat. Manche neue Sammlungen haben ſich ſeitdem noch, durch den rege fortſchreitenden Eifer einzelner Kunſtliebhaber gebildet, welche vieles Alterthümliche und Schöne von köllniſchen und andern niederdeutſchen Gemählden enthalten, wie die des geiſtlichen Herrn Fochem. Beſonders lehrreich war mir, bei einem kurzen Beſuche im Frühjahre 1818 in Köln, eine ſehr reiche Privatſammlung von Glasmahlereien, welche eine äußerſt merkwürdige Reihenfolge, durch alle Jahrhunderte fortgeführt, vom erſten Anfange bis zum letzten Verfall dieſer Kunſt darbietet. Die Boiſſerée'ſche Sammlung, mehrere Jahre hindurch in Heidelberg von unzähligen Fremden geſehen und bewundert, jetzt aber als Zierde der Hauptſtadt von Würtemberg, noch würdiger und geräumiger aufgeſtellt; welche uns die großen, weſentlichen Grundanſchauungen für die niederdeutſche Mahlerkunſt im Allgemeinen und Ganzen, nach allen ihren Bildungsſtufen, in belehrender Vollſtändigkeit, vor Augen ſtellt, beſitzt zugleich auch einen Schatz der vorzüglichſten Stücke aus der beſondern köllniſchen Schule und von dem Meiſter des Dombildes.

Hans van Achen bis auf die ſpäte Zeit, da die Köllniſchen Mahler nach Rubens und van Dyk ſich bildeten.

Von dem ganzen Reichthume dieſer höchſt merkwürdigen Kunſtalterthümer würde es nur nach einer viel weiter eindringenden und ausführlichen Unterſuchung und Durchforſchung auf dieſem ſelbſt geſchichtlich noch ganz unbekannten Theile der deutſchen Kunſtentwicklung möglich ſein, eine befriedigende und vollſtändige Nachricht und Beſchreibung zu geben. Für jetzt wählen wir nur drei Stücke verſchiedener Art aus, um wenigſtens einen vorläufigen Begriff zu geben.

Die Krone von allen Werken der Köllniſchen Mahlerſchule iſt ein großes Bild in drei Abtheilungen, ſehr reich an Figuren in voller Lebensgröße, auf Goldgrund, welches ehedem in der Kapelle des Rathhauſes befindlich war. Das Mittelſtück ſtellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar, auf dem Seitenflügel rechts ſteht der heilige Gereon und ſeine Kriegsgeſellen, auf dem linken die heilige Urſula nebſt ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, ihrem Geliebten, im Hintergrunde die Biſchöfe St. Kunibertus und S. Severinus. Es war unſtreitig die Aufgabe und Abſicht, die ſämmtlichen Schutzheiligen der Stadt hier vereinigt vorzuſtellen. Dieſes Bild iſt einzig in ſeiner Art, wie auch der unvollendete Dom zu Kölln unter den gothiſchen Gebäuden einzig geblieben iſt, mehr noch wegen der hohen einfachen Schönheit des Styls als wegen der Größe der Anlage. Manche haben bei dieſen Bildern auf Dürer rathen wollen, bloß weil die hohe Vortrefflichkeit des Werkes gleich auf den berühmteſten unter allen Nahmen der früherhin ſo wenig bekannten altdeutſchen Schule führen mochte. Wohl könnten einige von den Nebenfiguren unter den Begleitern der Magier in ihrer etwas bizarren Tracht, Stellung und Geſtalt wohl allenfalls an jenen Meiſter erinnern; doch iſt dieſes eine allgemeine Eigenſchaft und Weiſe aller jener ältern Mahler. Die friſche, weiche und kraftvolle Carnation in den Köpfen aber erinnert mehr an Holbein; aber auch dieſe Treue und Wahrheit der Auffaſſung und der Farben gehört der Zeit und dem damahls herkömmlichen alten Styl an, obwohl dieſe hohe Vollkommenheit darin in allen Zeiten nur das Erbtheil der

auserlesensten Wenigen sein kann. Der dichte dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist fast wie auf den Eyck'schen Bildern, und so ist auch das Grade und Ernste der Gestalten und Gesichter mehr in dieser Art. Von diesem Bilde ganz besonders war es gemeint, was ich vorhin von der Vereinigung der bedeutendsten Vorzüge aller jener drei deutschen Meister in Einem Bilde sagte; welche Vorzüge übrigens keinesweges so miteinander streiten, als die Manieren der verschiedenen italienischen Mahler, welche man wohl sonst nach den langen Kunstrecepten des Mengs in einem wahrhaft classischen und correcten Gemählde vereinigen zu müssen glaubte. Ein wunderbarer Fleiß der Ausführung und die strahlende Farbenpracht sind in diesem Bilde von einer Vortrefflichkeit, wie es auch auf den besten altdeutschen Gemählden in dem Grade nur äußerst selten gefunden wird. Man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Es ist noch etwas darin, was man in den Gemählden jener drei Künstler doch nicht fühlt; die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen. So allein, wie Angelico unter den ältern, oder Raphael, der Mahler der Lieblichkeit, unter den neuern Italienern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Er hat die himmlische Fantasie des einen und die hohe Schönheit des andern; in der Kunststufe aber steht er weit über dem Angelico und könnte etwa dem Perugino gleichgestellt werden. Die Mutter Gottes mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raphael'sche Maria in Dresden erinnern müssen, durch die königliche Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt, und durch die ganz überirdische, idealische Schönheit des Angesichts. Doch ist die demuthsvolle Neigung des gleich der Sonne in Milde leuchtenden Hauptes und des Auges, der alten Idee getreuer. Auch die Hände

die auf ganz alten Bildern oft etwas ſchwach erſcheinen, ſind wie ſie nur bei den beſten Mahlern gefunden werden; nur die Beine und Füße in ihrer ſchlichten Stellung und ſpitzigen Fußbekleidung, ſind noch etwas hetruriſch grade und verrathen den alterthümlichen Styl. Anordnung und Ausdruck werden ſelbſt Künſtler der jetzigen Zeit vortrefflich finden müſſen. In Rückſicht des Reichthums an ſo ausdrucksvollen und doch ſo vollendet ausgearbeitet großen Köpfen, kann man dieſes Gemählde den größten Hervorbringungen von Raphael vergleichen und an die Seite ſtellen. Herrlich treten die Figuren hervor, beſonders in den Seitengruppen, wo der Vorgrund etwas heller iſt; die Hauptfiguren der beiden Märtyrer, der heilige Gereon in voller Rüſtung, jedoch ohne Helm, und die ſchöne Urſula mit dem Pfeile in der Hand neben dem geliebten Jüngling, der ſie mit zärtlicher Bekümmerniß anſchaut. Wie ſchön und gefühlt iſt die Art, wie dieſe ausgezeichnet, und ihr Märterthum in der rührenden Stellung und dem blaſſen Geſicht grade nur ſo viel angedeutet worden, um die freudige Hoheit des Hauptgegenſtandes auf dem Mittelſtück, durch dieſe wehmüthige Umgebung in ein noch innigeres ſanftes Liebesgefühl zu verſchmelzen. Doch wie ließen ſich alle Schönheiten dieſes Gemähldes aufzählen oder auch nur die Umriſſe der Anordnung und des Gedankens einigermaaßen befriedigend beſchreiben? In einem Werke, wie dieſes, liegt die ganze Kunſt beſchloſſen; und etwas Vollkommneres, von Menſchenhänden gemacht, kann man nicht ſehen.

Es ſei vergönnt, den Eindruck, welchen dieſes herrliche Altargemählde der Stadt Kölln, in ſeiner dreifachen Abtheilung hervorbringt, in der gleichen Anzahl poetiſcher Nachbilder wieder zu geben.

I.

Ein goldner Glanz liegt blendend aufgeſchloſſen,
Maria ſitzt auf hohem Himmels Throne,
Ihr Haupt umziert die demantreiche Krone,
Vom reinen Blau des Mantels weit umfloſſen;

Und zarte Blümlein ſind dem Grün entſproſſen,
Wo vor der heil'gen Jungfrau und dem Sohne
Die Könige, gelangt aus ferner Zone,
Voll Inbrunſt knie'n, in Andacht hingegoſſen.

Fromm reichen sie des Orients reiche Gaben,
Des Goldes Zier, der Myrrhen süßes Düften,
Dem Kinde, hohen Ernstes voll, erhaben.
Und wie die Männer dort in Einfalt schauen,
Die Englein jubiliren in den Lüften,
Blüht Hoffnung auf, und seliges Vertrauen.

II.

Wer naht in muth'ger Zuversicht dem Orte;
Gerüstet, stark, als ob ihn Siegs gemahne,
Das Kreuz goldflammend auf azurner Fahne,
Freudig im Geist, vertrauend fest dem Worte?
Sankt Gereon, der Tapfern Licht und Horte,
Enteilend frei des Todes düsterm Wahne,
Tritt hier getrost auf lichter Himmels Bahne,
Voran der glaubend folgenden Cohorte.
Muthvoll und freudenvoll, getreu und sinnig,
Vertrauend so dem Tode wie dem Leben,
Seht hier die Heldenbilder vor'ger Zeiten!
Nicht Marter, nicht der Tod macht die erbeben,
Die treu vereint, als Brüder fest und innig
Im Glauben zu Maria's Throne schreiten.

III.

Im königlichen Schmucke, reich umgeben
Von holder Jungfrau'n auserles'nen Schaaren,
Vom Todespfeile frei, und von Gefahren,
Erscheint Sankt' Ursula im klaren Leben.
Sie nahet demuthsvoll, doch ohn' Erbeben!
Der Jüngling, den wir neben ihr gewahren,
Von Engels Angesicht, mit goldnen Haaren,
Wohl dürfte nach der heil'gen Braut er streben.
Mit zarter Sorge schaut er auf sie nieder;
Er hat den Martertod mit ihr gelitten,
Findet mit ihr an Gottes Thron sich wieder.
Und in der Farbenpracht, in Liebesgrüßen,
In ew'ger Schönheit Fülle, zarten Sitten,
Führt sie die Liebe zu Maria's Füßen.

Und der Nahme dieſes glücklichen Meiſters iſt lange Jahrhunderte hindurch unbekannt geweſen, und bis auf unſre Zeit hinab geblieben! So war es die Art jener altdeutſchen Zeit; weiß man ja doch auch den Nahmen des Mannes nicht, der das Wunderwerk des Domes entwarf; denn nicht die Eitelkeit trieb jene Alten, ſondern die Liebe zum Werk. Aber die Nachwelt hätte nicht ſo undankbar und vergeßlich ſein ſollen. Ein Freund von mir iſt ſo glücklich geweſen, einige kleinere Bilder an ſich zu bringen, die offenbar von demſelben Meiſter herrühren; ſehr viele der Köpfe ſind von dieſem früheren Verſuch auf das große Bild genau übertragen, aber freilich mit den größern Verhältniſſen, auch reicher entwickelt und noch ſorgfältiger ausgeführt. Die Idee des großen Bildes liegt in dieſen erſten Entwürfen noch wie die Blume in der zarten Knospe verſchloſſen, ehe ſie vollendet aufgegangen. Doch beſeelt dieſelbe liebevolle Anmuth auch dieſe kleinern Bilder, die jeder, der das Große geſehen, mit der innigſten Theilnahme beſchauen muß, und die ſchon an ſich zu den ſehr ausgezeichneten gehören. Sichtbar geht aus der Vergleichung dieſer kleineren Bilder, ſo wie auch der zwölf Apoſtel von demſelben Meiſter, mit dem großen Altargemählde hervor, daß ſie einer früheren Epoche angehören; dagegen jenes Bild, welches zur höchſten Verherrlichung der Stadt Kölln und ihrer ſämmtlichen Schutzheiligen dienen ſollte, und zu welchem der Meiſter desſelben ohne Zweifel alle ſeine Kraft aufgeboten haben wird, uns ſeine Kunſt auf den Gipfel der vollendetſten Ausbildung, ſo weit er dieſe erreicht hat, darſtellt. Dieſe Bemerkung darf nicht überſehen werden, bei den Nachforſchungen über den Urheber des Bildes, und kann eine Hindeutung abgeben, um auf die Spur desſelben zu führen. Der ſicherſte Anhaltspunkt liegt in der Zeit der Vollendung des großen Bildes; und dieſe fiel in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, am wahrſcheinlichſten 1410. Zuſammengenommen mit jener Bemerkung, welche aus der Vergleichung der verſchiedenen Werke desſelben Meiſters hervorgeht, führt uns dieſe Zeitbeſtimmung wie von ſelbſt und auf eine Weiſe, die kaum umgangen werden kann, auf den Meiſter Wilhelm von Kölln, welcher in der Limburger Chronik gegen Ende des vierzehnten

Jahrhunderts als ein hochberühmter Mahler derſelben Zeit und eben jener damahls in allen Künſten ſo blühenden Stadt angeführt wird; da man zu einem ſolchen öffentlichen Stadt- und herrlichen Prachtgemählde gewiß nur einen ſehr berühmten Meiſter damahliger Zeit wählte. Es iſt alſo eine hinreichende und überwiegende Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß jener Wilhelm von Kölln der glückliche Meiſter des herrlichen Wunderbildes geweſen. Ein noch beſtimmteres geſchichtliches Zeugniß aus gleichzeitigen Urkunden giebt es indeſſen, ſo viel ich weiß, nicht darüber. Dazu iſt auch wenig Hoffnung, indem das Zunftbuch der Köllniſchen Mahler, welches noch am erſten Aufſchluß geben könnte, ſeit geraumer Zeit verloren worden. Alle jene vortreffliche Künſtler, die eine ſolche Fülle der mannichfachſten Bilder hervorgebracht haben, waren nähmlich nichts mehr als beſcheidne Genoſſen der Mahlergilde einer einzigen deutſchen Stadt; mit welcher Mahlergilde auch die Glasmahler und Sticker zu einer Zunft vereinigt waren, wegen des allgemeinen Gebrauchs prachtvoller mahleriſcher Darſtellungen auf Teppichen und Feſtgewändern, wie auf Glas. Solche Thatſachen können einigen Begriff geben von dem, was Deutſchland ehedem war, wenn der Anblick deſſen, was es jetzt iſt, uns ſelbſt von der Erinnerung des Großen immer mehr zu entfernen droht.

Sollte aber jemand Zweifel hegen gegen dieſe Ankündigung und Behauptung einer ſo ſehr alten Köllniſchen Schule deutſcher Mahlerei, ſo können wir dafür einen ſehr vollgültigen und zwar gleichzeitigen Gewährsmann aus dem ſchwäbiſchen Zeitalter anführen. Es iſt einer der größten Dichter und Meiſter in der Kunſt der Poeſie, die Deutſchland jemahls gehabt hat; doch unter dieſer Bezeichnung möchten ihn nur wenige erkennen in dem Zeitalter des Undanks und der Vergeſſenheit altdeutſchen Ruhms. Wolfram von Eſchilbach, in ſeinem Parcival ſagt, Vers 4705 der Myller'ſchen Ausgabe, da von der bezaubernden Schönheit eines Ritters die Rede iſt:

„Von Köllne noch von Maſtricht
Nicht ein Schildrer entwurf ihn baß."

Das Gedicht iſt aus dem erſten Anfange des dreizehnten Jahrunderts, und die Handſchrift ſelbſt, nach Bodmers Urtheil, nicht

viel jünger. Dieſe Stelle beweiſt mithin, daß eine Köllniſche Schule der Mahlerei faſt zwei Jahrhunderte vor Johann van Eyck ſchon ganz allgemein berühmt war, ſo daß der Dichter ſie vorzugsweiſe als Beiſpiel nennen konnte; und zwar ein Dichter, der im ſüdlichen Deutſchlande, alſo in ziemlich weiter Entfernung von jenen beiden dort genannten Städten einheimiſch und wohnhaft war.

Jenes Gemählde gehört der Zeit des vollendet ſchönen Styls an. Eine Reihe von acht Bildern bei Herrn Lieversberg, in kleinerm Verhältniß, wo jedoch die Figuren über einen bis anderthalb Fuß lang ſind, ſo wie auf den beiden oben erwähnten alten Bildern in Brüſſel, mit welchen ſie überhaupt eine ſtarke Aehnlichkeit haben, gehört einer verhältnißmäßig ſchlechteren Schule oder roheren Epoche an, die aber darum keinesweges eine ältere zu ſein braucht, wie man beim erſten Eindruck leicht vorausſetzt. Sie werden dem Iſrael von Meckenem zugeſchrieben und würden ſonach der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. In jedem Fall ſtehen ſie auf einer geringeren Kunſtſtufe, als Eyck und Hemmelink, wie ſich davon aus jeder Zeit beſonders auch in der niederdeutſchen Kunſt, Beiſpiele finden, enthalten aber deſſen ungeachtet ſehr viel Lobenswerthes und Schönes.

Die Gegenſtände dieſer Reihenfolge von kleinen Gemählden aus der Leidensgeſchichte des Heilandes, ſind: die Einſetzung des Abendmahls, die Gefangennehmung Chriſti am Oelberge, die Verſpottung nebſt der Geißelung im Hintergrunde; die Darſtellung vor Pontius Pilatus, der Hingang zum Kreuz, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und die Auferſtehung. Die Bilder ſind auf Goldgrund gemahlt, doch iſt auf mehreren eine Landſchaft im friſcheſten Grün vor dem Goldgrunde angebracht, und überhaupt in der übrigen Farbenpracht das helle glänzendſte Grün beſonders herrſchend. Es gehören dieſe Bilder überhaupt, ungeachtet deſſen, was oben in Vergleich mit andern geſagt ward, immer noch unter die ſehr vorzüglichen und ſchönſten Alterthümer der niederdeutſchen Kunſt. Die Pracht der Farben und bedeutender Gewänder, ſo wie die Sauberkeit der äußerſt fleißigen Ausführung iſt vortrefflich, doch ſieht man das auch auf andern guten altdeutſchen Bildern. Unvergleichlich aber iſt

die Kraft und der Reichthum des Ausdrucks in den Köpfen; man dürfte nicht anstehen, das Bild von der Verspottung und Dornenkrönung des Heilandes, in Rücksicht des so mannichfachen Ausdrucks der stumpfsinnigen Bosheit und Rohheit manchem von Dürer an die Seite zu stellen, der doch grade diesen Gegenstand so oft und so gründlich durchgearbeitet hat. Aber auch im Edlen war der Künstler nicht weniger ausdrucksvoll, wie besonders die Köpfe der Apostel auf der Einsetzung des Abendmahls, unter denen ganz bewundernswürdige sind, beweisen mögen. Der Johannes auf diesem Bilde soll unter dem Arm des Heilandes über seinen Schooß auf dem Tisch ruhen; diese schwere Verkürzung ist dem Mahler ganz mißlungen, welches man sich als ein Merkmahl von der alterthümlichen Beschaffenheit des Bildes gefallen lassen mag, da der Künstler sich sonst in Köpfen und Stellungen als einen tüchtigen Meister und Zeichner zeigt; auch die Hände sind zum Theil von der höchsten Form und Ausarbeitung. Was die Schönheit der Köpfe und den seelenvollen Ausdruck betrifft, verdient dieser Meister eine der vorzüglichsten Stellen unter den niederdeutschen Mahlern der ältern Zeit. Auf den sonst allgemeiner bekannten altdeutschen Bildern habe ich nichts so liebevoll Schönes und rührend Anmuthiges gefunden, als das Gesicht des Johannes und der Mutter Gottes, auf der Abnahme vom Kreuz in dieser Bilderreihe. Johannes, ein großer Kopf, von fliegenden Haaren umwallt, hält die Mutter und schaut die Betrachter an, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Begeisterung. Der heilige Leichnam wird erst heruntergenommen, und ist noch in den Händen der ihn auf der Leiter Abnehmenden. Die andern Frauen sind blaß und kummervoll und ohne viel Bewegung; die Mutter aber im dunkelblauen Gewande sitzend, Blick und Arme mit zärtlicher Besorgniß für den Todten, ihren eignen Schmerz ganz vergessend, sehnsuchtsvoll in die Höhe streckend, als ob er noch lebte, noch fühlte, ist grade belebter, ja sogar jünger, aber in der hohen jungfräulichen Schönheit so rührend sanft, daß man die hellen Zähren, die aus den blauen Augen rinnen, leicht mit eignen begleiten möchte. Inniger wird man schöne Wehmuth nicht leicht auf einem Gemählde ausgedrückt finden. Erhabner noch, aber

ganz freudig erhaben, ist der auferstehende Christus, nebst der Kreuzesabnahme und dem Abendmahl, das vorzüglichste unter allen übrigen, in Rücksicht der Anmuth, wie die Dornenkrönung im Ausdruck. Hier ist das Gesicht des Heilandes ganz verklärt und kaum noch in den Zügen die Aehnlichkeit erkennbar, selbst mit dem freudig begeisterten aber noch sterblichen Christus auf dem Abendmahle. In allen andern Darstellungen des Leidens ist das höchst ausdrucksvolle Gesicht ganz dasselbe, bis auf die Verschiedenheiten, die in der Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz der doch sehr edel gehaltne Ausdruck des Sterbens und des Todes mit sich brachten.

Sehr merkwürdig, lehrreich sowohl als herzerhebend, war mir der Anblick eines Bildnisses in Lebensgröße vom Kaiser Maximilian aus der Wallraffischen Sammlung *). Der Monarch sitzt im vollen kaiserlichen Ornate, das Scepter in der Rechten, mit der Linken den Griff eines großen Schwertes haltend, vor einem offnen Fenster an einem einfachen farblosen Tisch, dessen Ecke den äußersten Vorgrund rechts bildet. Die herrliche Rüstung ist vergoldet, darüber hat er einen dunkelgrünen Mantel mit breiter perlengezierter Borte, eine kunstreich aus Edelsteinblumen geflochtne hohe Krone auf dem Haupt; der Orden des goldnen Vließes an reich mit Edelsteinen verzierter Kette, hängt um die Brust auf dem goldnen Panzer. Das Gesicht, wo der Ausdruck hoher Würde und ein unbeschreiblicher Adel und Verstand mit gutmüthiger Milde gepaart erscheint, ist beinahe im Profil, mit grade vor sich hinschauendem Blick. Es tritt stark hervor auf einem rothen Teppich, der als Wand den Hintergrund macht und mehr als die Hälfte der Breite einnimmt; auch die langen, sonderbar grade und steif herabgekämmten blonden Haare, vermuthlich nach dem natürlichen Costüm, hat der Mahler, als nächsten Hintergrund an dem Umriß des Gesichts herab, vortrefflich benutzt. In allen Nebenwerken ist der Fleiß der Ausführung,

*) Ein anderes Exemplar von demselben Bildnisse enthält die kaiserliche Gemählde-Sammlung zu Wien; das Köllnische aber ist viel schöner in der Ausführung.

ſelbſt in Vergleich mit dem in der altdeutſchen Schule ſonſt gewöhnlichen Fleiß, noch bewundernswürdig. Das Geſicht aber iſt leicht gemahlt und wie hingehaucht, höchſt weich in der Behandlung und durchaus nicht ängſtlich ausgeführt; eine ſo wahrhafte und warme Carnation hat auch Holbein nicht. Aus dem offnen Fenſter zeigt ſich im äußerſten Hintergrunde rechts eine landſchaftliche Ausſicht, von dem rothen Teppich durch den breiten hellgrünen Rand ſchön abgeſchnitten. Die weite See und ein ſteiles unüberſteigliches Felſengebirge, darauf ganz oben, hie und da auf den höchſten Klippen und in den Hohlwegen und Schluchten, fliehende Gemſen und nacheilende Jäger zerſtreut ſind; in Anſpielung auf ein bekanntes Abentheuer, wie der ritterliche Kaiſer einſtmahls auf der Gemſenjagd, einer Beſchäftigung, die er ſehr liebte, aus großer Lebensgefahr wunderbar errettet ward. Dieſes Portrait gehört zu der höheren oder hiſtoriſchen Gattung von Bildniſſen, mit landſchaftlichem Hintergrunde, durchaus bedeutenden Attributen und einem mehr als bloß charakteriſtiſchen Ausdruck, deren einige wir von Raphael und von Leonardo angeführt, und die wir mit dem Nahmen der ſymboliſchen Bildniſſe als die höchſten bezeichnet haben. Doch würde ich in Verlegenheit ſein, wenn ich auch aus dieſer Gattung noch ein Bildniß nennen ſollte, welches dieſem des Kaiſers Maximilian an die Seite geſetzt zu werden verdient. So wie ich die Alexandersſchlacht von Altdorfer ein Rittergemählde nannte, ſo möchte ich dieſes ein Heldengemählde nennen; denn wie in einem erhabnen Heldengedichte iſt der Ausdruck ritterlicher Tugend hier mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt. Es erinnert auf das Herrlichſte an die Hoheit des altdeutſchen Kaiſerthums; ehe noch Ausländer und Bürgerkriege das Reich zerſtörten, und ſtellt uns die letzten großen Zeiten desſelben dar, wie die Herrlichkeit einer untergehenden Sonne.

Dieſes wenige ſei genug, um einen vorläufigen Begriff von den Schätzen altdeutſcher Mahlerkunſt zu geben, die ſich zu Kölln befinden. Und nun zum Beſchluß noch eine Frage, die mit dem eigentlichen Zweck aller unſrer Betrachtungen und Andeutungen eigentlich in ſehr naher Beziehung ſteht. Iſt es wahrſcheinlich, daß auch jetzt in unſrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem eine

wahre, große und gründliche Mahlerſchule wieder entſtehen und ſich dauerhaft bleibend, und feſt begründen wird? — Wahrſcheinlich iſt es den äußern Umſtänden nach eigentlich nicht; aber wer möchte die Unmöglichkeit behaupten? Woran es liegt, daß es keine ſolchen Mahler giebt zu unſrer Zeit, welche den großen Meiſtern der Vorzeit völlig gleich geſtellt werden könnten, und was denen, die ſich gegenwärtig in der Kunſt verſuchen, dazu fehlt, das iſt zum Theil wohl klar; zunächſt iſt es die Vernachläſſigung des eigenthümlich Techniſchen, beſonders der Farbenbehandlung, am meiſten aber das innige und tiefe Gefühl. Bei den ſinnigſten und eigenthümlichſten Talenten der jetzigen neuen Zeit vermißt man noch am meiſten die productive Thätigkeit, die feſte Sicherheit und Leichtigkeit im Praktiſchen der Ausführung, welche die alten Künſtler ſo wunderbar auszeichnet. Wenn man die Menge von großen Werken erwägt, welche Raphael, der im früheſten Mannesalter dahingerafft wurde, vollendet hat; oder den eiſernen Fleiß des redlichen Dürer, in der Fülle ſo unzähliger Erfindungen und Arbeiten aller Art und in dem verſchiedenartigſten Stoff, wo er doch auch kein hohes Lebensziel erreichte; ſo entſchwinden uns in Gedanken alle Vergleichungspunkte für unſre in der Kunſt ſo weit neben jenem großen Maaßſtabe zurückſtehende Zeit. Indeſſen iſt dieſe Erſcheinung aus den Umſtänden wohl erklärbar. Die univerſelle Bildung und intellectuelle Vielſeitigkeit, als charakteriſtiſche Eigenſchaft und allgemeiner Hang unſres Zeitalters, führt leicht zur Zerſplitterung der geiſtigen Kraft und verträgt ſich ſchwer mit einer concentrirten Wirkung in fortſchreitender Steigerung, und mit einer Fülle vollendeter Hervorbringungen in einer beſtimmten, poſitiven Art. Dieß trifft eigentlich mehr oder minder alle Gattungen intellectueller Bildung und Hervorbringung in unſrer Zeit; für die Kunſt aber iſt insbeſondere noch folgendes zu beachten und von dem entſchiedenſten Einfluß. Nachdem einmahl der reine, klare Sinn und das tiefe Gefühl die einzige, ächte Quelle der höheren Kunſt iſt, und alles beinah in unſrer Zeit dieſem Gefühl feindlich entgegen tritt, um es zurück zu drängen, zu verſplittern, zu überſchütten, oder ſeitwärts in die Irre zu lenken, ſo geht die beſte Hälfte des Lebens, in dem vorläufigen Entwicklungskampfe gegen

die Zeit und alle ihre nahmenloſen Hinderniſſe verloren; welcher Kampf dennoch unumgänglich nothwendig iſt, um nur erſt die Quelle des ächten Kunſtgefühls wieder frei zu machen und heraus zu arbeiten aus dem beſchwerlichen Schutt der ſtörenden Außenwelt. Eine ſinnige Natur, welche nicht von ihrer Zeit getragen und erhoben wird, ſondern dauernd im Zwieſpalt ſteht mit der vorherrſchenden Umgebung, wird immer mehr in ſich ſelbſt verſenkt bleiben, und kann ſchwer zur productiven Leichtigkeit gelangen. Dieſer Grund iſt klar und zureichend genug, um das langſame Wachsthum der ächten Kunſt in unſrer Zeit begreiflich zu machen, die aber dennoch zum mächtigen Baum des neuen Lebens im Gebiethe des Schönen für eine lichtere Zukunft, mitten durch alle Hinderniſſe ſtrebend, emporblühen ſoll. Von einer andern Seite aber betrachtet, erſcheint es wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimniß, warum einige Zeiten, dem Anſchein nach ohne alles äußre Zuthun und ganz wie von ſelbſt, künſtleriſch ſo reich und glücklich ſind, während andere bei dem beſten Streben und dem vollen Ernſt aller intellectuellen Bildung, durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen. Es liegt vielleicht etwas in dieſer Frage, was immer unauflöslich ſein wird; wir können nur bei dem ſtehen bleiben, was ſich klar erkennen läßt, und dieſes iſt auch vollkommen genügend, um die Elemente, die Hülfsmittel und Werkzeuge für die höhere mahleriſche Darſtellung, den Weg und die Quelle anzugeben, welche wenigſtens zur gründlichen Erkenntniß und treuen Aufbewahrung des ächten Schönen in der chriſtlichen Kunſt führen werden, wenn gleich das höchſte Gelingen nicht ohne die beſondere Gunſt der Natur erreicht werden kann.

Die ächte Quelle der Kunſt und des Schönen aber liegt im Gefühl. Mit dem Gefühl ergiebt ſich der richtige Begriff und Zweck der Kunſt von ſelbſt, und das beſtimmte Wiſſen deſſen, was man will, wenn gleich der Künſtler es nicht in Worten, ſondern nur praktiſch bewähren kann. Das religiöſe Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigſte ſtille Begeiſterung desſelben war es, was den alten Mahlern die Hand führte, und nur bei einigen wenigen iſt auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was al-

lein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann; das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo und des Dürer sich, freilich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht man die Mahlerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur in's Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Uebersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen Daktylengeklapper die alte Anmuth weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Dichter der Italiener und der Spanier, nebst dem Shakespeare, auch die zugänglichsten unter den altdeutschen Gedichten, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seien die beständigen Begleiter eines jungen Künstlers, die ihn allmählich zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Die Hauptsache aber bleibt, daß es dem Künstler Ernst sei, mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerei der Fantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen.

Worin besteht denn nun aber diese christliche Schönheit? — Man muß vor allen Dingen zur Erkenntniß des Guten und des Bösen in der Kunstlehre zu gelangen suchen. Wer das innre Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrnen Strudel und Traume eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseins; statt daß uns die Kunst grade aus diesem herausrücken und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung, und ein solcher erreicht niemahls, ja er berührt auch nicht

einmahl die Region des ächten Schönen. Die heidnische Kunst geht aus von der Vollkommenheit der organischen Gestalt, nach dem positiven Begriff eines fest bestimmten Naturcharakters. Sie findet auf ihrem Wege der lebendigsten Entfaltung aller gebildeten Formen, wie von selbst den Reiz der Anmuth, als natürliche Blüthe der jugendlichen Schönheit; aber immer bleibt es mehr ein sinnlicher Reiz, als eine geistige Anmuth der Seele. Will die antike Kunst höher steigen, so geht sie über in die titanische Kraft und Erhabenheit; oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit, und dieses ist die äußerste Linie, welche sie erreichen kann und wo sie das Ewige am nächsten berührt. So stehen für sie an dem verschloßnen Eingang des ewigen Schönen, auf der einen Seite der titanische Uebermuth, welcher mit Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen will, ohne daß er dieses je vermag; auf der andern Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewußtsein der eignen, unauflöslichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt. Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten oder letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittichen des seligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird.

Es wird indessen eines langen Kampfes bedürfen, und manche alte und neue Wege werden noch eingeschlagen und versucht werden, ehe der rechte Weg gefunden und geebnet ist, und die wiedergeborne Kunst, sicher wie auf fester Bahn, in religiöser Schönheit emporblühend, zu diesem Ziele voranschreiten mag.

Vielleicht wird hier und da auch ein Extrem das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch unbedingter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden,

daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkührlich zusammengesetzt *), als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemählde sein; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug sein möchten? Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen, wenn er vielleicht gar von mehreren, die nicht alle gleich gewachsen dazu wären, versucht werden sollte; es würde ungefähr gehen, wie seit einiger Zeit in der Poesie. Sicherer aber bliebe es, ganz und gar den alten Mahlern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Schöne so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabei besonders, nebst dem Schönsten der ältern Italiener, auch den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, eingedenk bleibend der Nation, welcher auch wir noch angehören, und deren tiefen Charakter wir vor allem in der Kunst nie ver-

*) Wer Gelegenheit hatte, die allegorischen Zeichnungen des verstorbenen Runge zu sehen, so skizzenhaft diese auch geblieben sind; der wird leicht verstehen, was für ein Abweg, welchen freilich nur ein Künstler von sehr eigenthümlichem Geist und einem tieferen Streben, zu erwählen in den Fall kommen kann, mit jener Andeutung gemeint sei. Zugleich kann man aber an diesem Beispiele von einem so glücklichen Talente sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen mahlen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Ueberlieferung, welche nun einmahl für den Künstler, den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachtheil verlassen darf.

läugnen dürfen; so würde beides vereinigt sein, der sichere Weg der alten Anmuth und Wahrheit, und das Symbolische, geistig Schöne, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verloren war, wahre Poesie und Wissenschaft zuerst wieder führen muß, und auch unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Mahlerei führen kann. Denn die altdeutsche Mahlerei ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, ganz wunderbaren und tiefsinnigen christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben, von denen sie einen weit größeren Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen bloß jüdischen Prachtgegenständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen in das Gebieth der griechischen Fabel genommen hat.

Selbst in der Anmuth kann die italienische Schule zwar wohl den Vorzug gegen die oberdeutsche, aber nicht vor der niederdeutschen Kunst behaupten, wenn man diese anders nach der Blüthen-Epoche eines Wilhelm von Kölln, Johann van Eyck und Hemmelink beurtheilt und nicht nach den späteren Abartungen. Uebrigens darf es wohl kaum erinnert werden, daß der Künstler keinesweges den alten Gemählde-styl, in den Unvollkommenheiten desselben, in den magern Händen einer aegyptisch graden Stellung der Füße, der engen Kleidung, den grellen Farben, zugedrückten Augen, oder wohl gar in der schlechten Zeichnung und positiven Mängeln und zufälligen Fehlern suchen, oder zu finden glauben darf. Denn das hieße nur eine falsche Manier, statt der andern ergreifen, wenn man die bisherige antikische mit einer eben so unächten altdeutschen Nachahmerei vertauschen wollte. Ueberhaupt liegt es nicht in den Aeußerlichkeiten; sondern der stille, fromme Geist der alten Zeit ist es, welcher den Mahler beseelen und wieder hinführen soll zu der reinen christlichen Schönheit, daß diese, mit dem hellsten Glanze, die Gebilde der wieder aufblühenden Kunst in neuer Morgenröthe durchstrahle.

II.

Grundzüge der gothiſchen Baukunſt;

auf einer Reiſe

durch

die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Theil von Frankreich.

In dem Jahre

1804 bis 1805.

So mannichfaltig auch das Schauspiel des gesellschaftlichen Lebens ist, man sehnt sich endlich nach der Natur; und weiter kann man wohl von dieser nicht abgeschlossen sein, als in Paris. In den Gärten und auf den bepflanzten Plätzen ist nach wenigen warmen Tagen, nicht des Sommers etwa, sondern schon im Frühling, das frische Grün vom alles umwölkenden Staube auf immer zerfressen. Ist man der Stadt selbst von irgend einer Seite glücklich entflohen, so scheint sie Einen noch mehrere Stunden lang zu verfolgen. Der Lärm, das Gedränge, der Staub ist auf den befahrnen Landstraßen wie in der Stadt, und man glaubt zwischen den vielen Landhäusern, die man überall sieht, noch in der Vorstadt zu sein. Gelangt man endlich nach mehreren Stunden an ein ruhiges Gebüsch, auf irgend eine freundliche Anhöhe, so findet man wohl einige Erheiterung und Erfrischung, aber nichts von den großen erhabenen Naturschönheiten, nach denen der lange Entbehrende sich zuerst und am tiefsten sehnt.

Paris liegt in einem weiten offenen Thale, das zwischen Hügeln an einem mittelmäßigen Flusse sich hinstreckt. Die Gegend ist hier und da heiter und gefällig; doch ist das Ganze nicht eben bedeutend, und nichts weniger als reich. Für diese Entbehrung der Natur können selbst die Werke der Kunst auf die Länge keinen Ersatz geben. Dazu kömmt noch, daß die Statuen und Gemählde hier, wie in der Fremde, der schönen Umgebung *und Begleitung* der Architektur entbehren. Der Anblick ei-

nes erhabenen Gebäudes bleibt mir immer neu, so wie ich auch eine Gegend erst dann recht lieb gewinne und ihre Größe immer mehr fühle, wenn ich sie täglich sehen kann. Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man sein soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns. Die berühmten Gebäude in Paris aber sind modern, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Charakter nach durchaus modern; es ist nichts daran wahrzunehmen, als ein flaches Streben nach dem Antikischen, hinreichend geschwächt und beschränkt, und wieder auch mit gleichsam eignen Abänderungen sinnreich verbessert, um aller Welt recht wohl gefallen zu können. Es läßt sich nichts weiter darüber sagen. Die gepriesene Façade des Louvre mag in ihrer Art verdienstlich sein. Aber was sollen uns zwanzig oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger als griechisch sind? Hier ist das Mißverhältniß überdem sehr auffallend, da jene Façade an einem Gebäude klebt, welches weder alt noch neu, weder griechisch noch gothisch, sondern nichts als im höchsten Grade unförmlich ist.

Die einzige schöne Ausnahme ist die alte Kirche Notre Dame, im gothischen Styl, groß und mit einer Fülle von Zierathen geschmückt. Doch wird Einem auch dieser Genuß durch manches verkümmert; es steht diese Kirche an einer niedrigen und abgelegenen Gegend, wo sie nicht ins Auge fällt; die Vorderseite sieht man gut, aber den Anblick des übrigen muß man mühsam zusammensuchen, weil es theils versteckt, theils verbaut ist. Beide Thürme sind nur etwa zur Hälfte vollendet, wie es mit so manchem gothischen Dom der Fall ist, seit zuerst bürgerliche Kriege den Bau unterbrochen haben, bis der veränderte Handelslauf dem Gelde eine andere Richtung gab, und endlich die Reformation mit allen ihren Folgen eine ganz neue Ordnung der Dinge hervorbrachte. In Paris ist es vielleicht auch dem schon früh veränderten Zeitgeiste zuzuschreiben. Auch ist die Kirche keine von den

bedeutenden, in Rücksicht ihres Umfanges, und keineswegs der Größe der Stadt angemessen. In der Revolution endlich ward die Vorderseite durch Herabwerfen der Bilder und sonst auf mannichfache Weise beschädigt und entstellt. Aber schlimmer als alles ist die Verstümmlung, welche man schon früher im Innern vorgenommen hat, indem man die auf gothische Art, aus vielen einzelnen reifenähnlich verbundenen Säulen abgerundet, und überall so sehr als möglich moderniſirt hatte. Dieses Mißverhältniß des Aeußern und Innern ist eine unleidliche Störung; und welche eigentliche Geschmacklosigkeit gehört nicht dazu, um das nicht zu fühlen, und auf diese widersinnige Weise überall griechisch Maaß und Gewicht gewaltsam einführen zu wollen! Aber diese intolerante Verfolgungssucht in der Kunst war nur zu oft gepaart mit der falschen antikischen Nachahmerei, die im achtzehnten Jahrhundert so epidemisch wurde; und es steht zu befürchten, sie ist es hier und da noch genug, um auch noch jetzt schätzbare Kunstwerke und Denkmahle des Mittelalters zu zerstören.

Doch auch so ist die Kirche Notre Dame noch das wichtigste Gebäude in Paris für die Kunst; eine ehrwürdig altväterische Gestalt mitten in der modernen Welt und Umgebung.

In dieser Stimmung, mit diesen Bedürfnissen und Gefühlen verließen wir beim Anbeginn des Frühlings auf eine Zeitlang die allgepriesene Hauptstadt.

St. Denis.

Von dieser Seite ist die Gegend um Paris noch am einsamsten. Sie hat etwas Unfruchtbares und Trauriges, was doch nicht ohne Reiz ist; man fühlt sich zu einer stillen Schwermuth gestimmt. Aber sehr verändert und verstärkt wird dieß Gefühl, wenn man nun wirklich an die Ruinen des alten Münsters gelangt. Was sich ohne allzu große Mühe zerstören ließ, ist zerstört worden; nur die nackten Mauern sind geblieben und die gewaltigen Säulen und Bogen. Als die Pforte geöffnet ward, flog eine Schaar von Krähen und Dohlen aufgescheucht in die Höhe;

und nun sahen wir die aufgerissenen Gräber der Könige, deren jedes der alte Wächter mit Genauigkeit zeigte, wie auch die Stelle, wo der silberne Altar des Dagobert gestanden. Wir erinnerten uns an die alten Bildnisse der Chlodowige, Chilperich und Dagoberte, die noch in dem ehemahligen kleinen Augustiner-Kloster zu Paris, was davon gerettet ist, aufbewahrt werden, und aus dieser Kirche von St. Denis gekommen sind.

Der Anblick dieser Trümmer hob unsre Gedanken weit weg aus der jetzigen Zeit in jene alte Epoche, da Frankreich von Deutschen erobert und beherrscht ward; wie dann endlich, nachdem die bürgerlichen Familienkriege und die unnatürliche Verbindung mit Deutschland und Italien unter den beiden ersten fränkischen Dynastien aufgehört hatte, nun mit Hugo Capet die eigentliche französische Geschichte, und eine anfangs, wie es scheint, recht glückliche Zeit begann. Es mag wohl sonderbar scheinen für die, welche in der Geschichte, wie im Leben, nur nach dem äußern Glanz und dem Schein urtheilen; aber mir scheint es, als sei die Periode in der französischen Geschichte die glücklichste, von der in unsern pragmatischen Behandlungen am wenigsten die Rede ist. Und vielleicht sind sie eben deswegen als die glücklichsten zu preisen; wenigstens hat Frankreich nie einen so langen innern und äußern Frieden genossen, als in den ersten Jahrhunderten nach Hugo Capet. Nimmt man nun dazu, daß grade in diese Epoche die Erfindung der Ritterdichtungen, also die Blüthe der französischen Poesie wie des provenzalischen Gesanges fällt, so giebt dieß ein um so schöneres Bild jener altfranzösischen Zeit, in der noch so viele Spuren deutscher Treue und Herzlichkeit übrig geblieben zu sein scheinen; wie nicht zu verwundern, da zwar keinesweges der ganze Adel, aber doch der größte Theil desselben von deutschem Stamme war. Als die letzten rührenden Erscheinungen, die sich an jene bessern alten Zeiten anschließen, könnte man Ludwig den Heiligen betrachten, und noch später die Jungfrau von Orleans.

Jene Bildnisse der alten fränkischen Könige aber, welche noch *aus der* Verwüstung gerettet worden, sind wie fast alle Bildnisse *des Mittelalters*, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, voll-

ständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andre spätere Werke der Sculptur; eine Kunst, für welche die Neuern nun einmahl nicht die gleiche Anlage haben, wie für andre bildende Künste. Man müßte sie freilich noch an ihrer alten Stelle in den Kirchen sehen; so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen gleichsam nur als Schnitzwerk und Verzierung ansehen, und nur als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eignen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerei oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen alles grade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse bequemen. Daher der durchgängig grade Stand der Bilder; endlich selbst das magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bei den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Mißverhältniß fühlen. Freilich kann ein Bildniß aus Sandstein nie das natürlich Weiche und Belebte des Marmors haben, und auch nicht die Zartheit des Umrisses; doch kann die Sauberkeit der Arbeit am dicht anliegenden Gewande, der schlichte grade Stand und die einfältige fromme Wahrheit des Ausdrucks im Gesicht, sie zu bedeutenden und schönen Zierathen erheben.

Die Sculptur und jede Art von plastischer Bildnerei ruht anfangs überall auf dem Grunde der Baukunst, an welchem sie, wie an ihrem mütterlichen Boden, in den ältesten Zeiten noch festgewachsen erscheint, wie dieses auch in der ägyptischen Kunst sehr bemerklich ist; und nur schwer und langsam kann sie sich dieser Wurzel ihres Ursprunges entwinden. Am meisten hat sich bei den Griechen die Plastik von der Baukunst losgetrennt und selbstständig entwickelt, je mehr diese selbst aus der alten symbolischen Riesengröße und Erhabenheit zu einer bloß gefälligen Symmetrie herabstieg *und überging; und eben* darum hat die Sculptur auch bei den

Griechen, andrer mitwirkenden Urſachen nicht zu gedenken, eine ſo hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit erreichen können. Dagegen hat ſich die Bildnerei des Mittelalters von der chriſtlichen Baukunſt niemahls recht frei abtrennen und am wenigſten ſelbſtſtändig entfalten mögen; wofür ſich zwei Gründe geſchichtlich anführen laſſen. Einmahl iſt die Fantaſie in der gothiſchen Baukunſt ohnehin ſo vorherrſchend, und lebendig wirkſam, daß bei ſo voller Befriedigung des Kunſtſinnes von dieſer Seite, um ſo weniger ein Bedürfniß übrig blieb, das Auge noch mit andern Bildwerken zu erfüllen; anderntheils war in den chriſtlichen Gegenſtänden der kirchlichen Verehrung mehrentheils eine ſehr bedeutſame Farbenſymbolik ſo weſentlich eingreifend, daß den Abbildungen, welche die Andacht erheiſchte, nur durch Gemählde ein Genüge geleiſtet werden konnte; wodurch denn die Mahlerkunſt ein entſchiedenes Uebergewicht über jede andre Art von Bildwerken in der neuern Kunſtentwicklung erhalten mußte.

Auch die alte Kirche zu Rheims, der Stadt, wo ehedem die Könige gekrönt wurden, war reich mit heiligen Bildniſſen geſchmückt; an der Vorderſeite bildeten ſie, wie in Notre Dame, eine grade Reihe, in einer Blende bedeckt, einer neben dem andern ſtehend. Dergleichen Bildniſſe ſind freilich in ganz Frankreich, den Niederlanden, und ſelbſt in den Rheingegenden, faſt überall herabgeworfen und zerſtört, und dieſes iſt vielleicht der größte Schaden, welchen die Revolution in Frankreich ſelbſt, der Kunſt zugefügt hat. Die Kirche zu Rheims ſcheint in einem noch ältern Styl als die zu Paris zu ſein, noch bunter verziert, aber roher gearbeitet; die Thürme ſind auch nicht fertig, doch ſcheinen ſie etwas weiter geführt, als die von Notre Dame.

Cambray.

Die Gegend zwiſchen Paris und den Niederlanden iſt wüſt für das Auge, wenig bedeutend, ohne Abwechſelung, und meiſtens auch wohl nicht eben fruchtbar. Das innere alte Frankreich iſt im Ganzen eben kein vorzüglich geſegnetes Land; Burgund und die

Normandie ſind Ausnahmen. Man kann begreifen, daß die Nation nach fremden Beſitzungen ſtrebt, und alle die, welche ſie in den letzten anderthalb Jahrhunderten erworben hat, gehören zu den ſchönſten und reichſten in ganz Europa. Ja es ließe ſich bezweifeln, ob der Ertrag des Bodens in den alten Gränzen hinreichend ſein würde, die Nation zu ernähren, da dieſe von Alters her keinesweges zu den kunſtfleißigen und arbeitſamen gehört, wie zum ſorgfältigern Anbau erforderlich ſein würde; ſo daß ſie gewiſſermaaßen durch die Noth gezwungen geweſen ſcheinen, bei leicht anwachſender Bevölkerung, wie ſchon zu der Gallier Zeiten, in kriegeriſcher Wanderung auch auswärts Eroberungen zu ſuchen, gleich jenen zahlreichen Stämmen in den wenig angebauten Steppen des mittleren Aſiens.

In und bei Cambray wurden meine Augen durch ein höchſt wunderbares Schauſpiel gefeſſelt, das ich nur im Vorüberfahren erhaſchen, aber doch bei den mannichfaltigen Wendungen des Weges eine halbe Stunde lang verfolgen konnte. Es war die durchbrochne Spitze eines gothiſchen Thurmes, der allein noch übrig da ſtehet, von der als Nationalgut verkauften, auf einer Anhöhe gelegenen Kathedrale. Es geſchah dieß während der Schreckenszeit; der Käufer zahlte in Aſſignaten, und ſoll an dem Marmor der Gräber und des Bodens allein ſchon weit über den Preis, den er gab, gewonnen haben.

Sonderbare Art zu bauen! Von dem oberſten Geſchoß des hohen Thurms erhebt ſich, den Wolken näher, eine ganz durchbrochene, ganz durchſichtige, ſoll ich ſagen Pyramide oder Obelisk? Es läuft ſpitziger zu als jene, weniger ſpitz als dieſer, von ſchlanken Röhren zuſammengewunden, mit Knospen mannichfach verziert, bis alles ſich oben in Eine Spitze und Knospe endigt. So ſind die eigentlich gothiſchen Thürme meiſt alle gebaut, aber man trifft nur wenige vollendet. Ich habe eine große Vorliebe für die gothiſche Baukunſt; wo ich irgend ein Denkmahl, irgend ein Ueberbleibſel derſelben fand, habe ich es mit wiederhohltem Nachdenken betrachtet; denn es ſcheint mir, als hätte man ihren tiefen Sinn und die eigentliche Bedeutung derſelben noch gar nicht *verſtanden. Dieſe* Vereinigung der äußerſten Zierlichkeit, einer

unüberſehlichen und unergründlichen Künſtlichkeit der Ausarbeitung mit dem Großen, dem Unermeßlichen, dem Ungeheuern im Ganzen des Werks iſt gewiß eine ſeltne und wahrhaft ſchöne Vereinigung entgegenſtehender Fähigkeiten und Geſinnungen des nach dem Höchſten, wie in das Kleinſte gleich ſehr hinſtrebenden menſchlichen Sinnes.

Keine Art ſoll die andere verdrängen in der Kunſt. Gewiß würden mich die älteſten Denkmahle der griechiſchen Kunſt zu Athen, Girgenti und Paeſtum mit Ehrfurcht erfüllen, da ſchon die ſchwachen Umriſſe und Zeichnungen aegyptiſcher, perſiſcher und indiſcher Alterthümer und Rieſenwerke mich oft mit dem tiefſten Erſtaunen und Bewunderung erfüllten. Aber was man ſo gewöhnlich den griechiſchen Geſchmack nennt, iſt doch meiſtens nur nach den Werken der ſpätern Zeit gebildet und nachgemacht, wo der Sinn des Großen ſchon verloren war, wie es auch in andern Künſten ſo bald geſchah bei den Griechen, und ſtatt deſſen nur eine angenehme, aber bedeutungsloſe Symmetrie geſucht ward.

Die gothiſche, oder wie man es in der nächſten geſchichtlichen Beziehung wohl auch nennen könnte, die deutſche Baukunſt, weil ſie ja allen deutſchen Völkern gemein war, und deutſche Baumeiſter, auch in Italien, wie in Frankreich und ſelbſt in Spanien viele der wichtigſten ſogenannten gothiſchen Gebäude aufführten; die altdeutſche Baukunſt verdient es wenigſtens gewiß, daß man ihre noch unerforſchte Tiefen zu ergründen ſtrebe. Sie blühte zu ihrer Zeit ganz beſonders in den Niederlanden, erreichte da, wie es ſcheint, die höchſte Vollkommenheit. Kaum iſt eine Stadt in Brabant, welche nicht ein oder das andere merkwürdige Denkmahl derſelben enthielte.

Uebrigens dürfte die Benennung der gothiſchen Baukunſt, ſobald man dieſen großen Nationalnahmen nur in ſeinem vollſtändig umfaſſenden Sinne auffaßt, für die altchriſtliche und romantiſche Bauart des Mittelalters, von Theodorich bis auf die moderne Zeit, ſehr angemeſſen und für immer beizubehalten ſein; ſo wie auch die ſcheinbar willkührliche und wenig paſſende Benennung des Romantiſchen, welche uns jetzt die vorherrſchende Fantaſie in der Dichtkunſt des Mittelalters ſo charakteriſtiſch zu bezeichnen dient,

nicht füglich entbehrt und durch kein andres hiſtoriſch ſo bedeutſames Wort erſetzt werden kann.

Nachdem auch die Burgunden und Vandalen, und einem Theile nach ſelbſt die Longobarden, gothiſche Völker geweſen ſind, dieſe mithin die chriſtlichen Königreiche im ſüdlichen Deutſchland und Frankreich, in Italien und Spanien zuerſt geſtiftet, und bis in den ſkandinaviſchen Norden hinauf wurzelnd, zugleich über das ſüdliche Rußland und die Länder von Pohlen und Ungarn geherrſcht haben; ſo iſt dieſes der eigentliche welthiſtoriſche Nahme für die Geſammtheit der germaniſchen und deutſchen Volksſtämme. Denn mit den Gothen beginnt eben der vorherrſchende Einfluß des germaniſchen Stammes und deutſchen Sinnes, in der Geſchichte, in den Sitten und Staaten des Abendlandes, wie in der Kunſt und Poeſie. Die gewöhnlichen Einwürfe einiger Kunſtkritiker gegen den gothiſchen Nahmen, rühren bloß daher, daß ſie den Sinn ſolcher Bezeichnung nicht großartig und welthiſtoriſch genug aufzufaſſen wiſſen. Es möge ſorgfältig nachgeforſcht und aufgezeichnet werden, welchen bedeutenden Antheil deutſche Meiſterſchaft auch in dieſer Kunſt, an den Werken und Hervorbringungen anderer Länder gehabt hat; wir können aber unmöglich eine Bauart die deutſche nennen, welche über alle jene einſt von den Gothen beherrſchten Länder, vom äußerſten Oſten bis zum fernen Weſten des chriſtlichen Abendlandes geblüht hat, da uns dieſe ausſchließend deutſche Benennung nur auf das, ſeit König Konrad von den übrigen Reichen abgeſonderte, deutſche Vaterland in viel zu enge Schranken zurückführen würde; ſo wie, wenn man dieſe eigenthümliche Baukunſt die germaniſche nennen wollte, dieſes in ein zu frühes, für die Kunſt noch dunkles Alterthum hinaufginge. Die Benennung der altſächſiſchen, ſo wie ſpäterhin der blühenden normänniſchen Baukunſt, iſt zwar für England ganz anpaſſend, als die zwei Hauptepochen der ältern innern Geſchichte dieſes Landes bezeichnend, weniger aber für das übrige Europa. Zwar möchte man für den altſächſiſchen Nahmen, zu Gunſten von Deutſchland, das beſondre Aufblühen der Baukunſt unter den großen ſächſiſchen Kaiſern anführen, wie auch, daß Kölln, wo die herrlichſten Werke dieſer Art, aus dem früheren wie aus dem ſpäteren Styl, verei-

nigt daſtehen, leicht die bedeutendſte Stadt in Alt-Sachſen geweſen. Indeſſen bleibt doch auch ſo die Benennung zu beſchränkt, als daß man ſie auf das ganze chriſtliche Abendland und alte Römer-Reich ausdehnen könnte, welches dem größeren Theile nach eben durch die Gothen germaniſch geworden iſt.

Daß die erſten, rohen Anfänge und Elemente der chriſtlichen Baukunſt neugriechiſch oder neurömiſch geweſen, iſt allgemein bekannt, und bedarf es deshalb kaum einer beſondern Bezeichnung. Was den Styl dieſer neuen Bauart aber vorzüglich und beſonders auszeichnet, iſt das vorherrſchende Element der kühnſten Fantaſie, und dieſer Charakterzug iſt aus der germaniſchen Wurzel gekommen und wird daher mit Recht gothiſch genannt. Daß dieſer Eintritt eines neuen Princips von einem ganz eigenthümlichen Naturgefühl in die Baukunſt, wie in andere Zweige der Bildung und des Lebens, auch in einem engeren geſchichtlichen Sinne, gleich mit den Gothen begonnen hat, und ſchon von da an bemerklich iſt, obwohl es erſt ſpäter und ſehr allmählich weiter um ſich greifen, und zur allgemeinen Herrſchaft gelangen konnte, wird ſchon durch die architektoniſchen Denkmahle von Ravenna hinreichend beurkundet. Von den beiden Epochen der gothiſchen Baukunſt aber, könnte die ältere, wegen der in dieſem Kirchenſtyl vorwaltenden Idee, am ſchicklichſten die altchriſtliche genannt werden. Die neuere Epoche, welche die Engländer den blühenden normaniſchen Styl nennen, würden wir als die romantiſche Bauart bezeichnen, weil hier jenes Element der kühnſten, baukünſtleriſchen Fantaſie erſt zu ſeiner vollſten Entwicklung gelangt iſt.

Brüſſel.

Sehr auffallend und groß iſt die Verſchiedenheit der Niederlande von dem innern Frankreich. Zwar flach iſt das Land auch; aber dieſe überall verbreitete Fruchtbarkeit, das friſch ſchimmernde Grün auf den bewäſſerten Wieſen und Feldern, von Büſchen und Baumreihen überall luſtig umkränzt und durchſchnitten, gewähren den Anblick eines großen ununterbrochenen Gartens. Und dieſe Fruchtbarkeit iſt nicht eine müßige Gabe der Natur allein; ſie iſt

vielmehr größtentheils die Frucht, und hat auch das Gepräge des menſchlichen Fleißes, der ſo angewandt, faſt als Kunſtſinn erſcheint, und durch ſolchen Anbau das Land und den Boden ſelbſt wie in ein Kunſtwerk verwandelt. Für eine ſolche einzige Benutzung oder Umgeſtaltung eines, wenigſtens theilweiſe, ungünſtigen Bodens, giebt außer den Niederlanden die Schweiz ein ganz ähnliches, noch ſchöneres Beiſpiel. Im Charakter des deutſchen Stammes ſcheint eine beſondre Fähigkeit zu dieſer Art des Kunſtfleißes zu liegen, wozu die Veranlaſſung vielleicht ſchon in ihrer älteſten Geſchichte zu ſuchen iſt.

Und man glaube nicht, daß dieſe geringere Art des Kunſtſinns, dieſer ſchöne und ſinnreiche Fleiß ganz ohne Beziehung wäre auf die Bildungen der höhern Kunſt. Die reichſten und ſüdlichſten Länder ſind gar nicht immer, und ausſchließend, die günſtigſten für die Kunſt; die Natur giebt da alles, es lebt ſich von ſelbſt, und die Menſchen werden träge. Im Norden hingegen, wo die Bedingungen des Daſeins ſelbſt erſt künſtlich herbeigeſchafft und begründet werden müſſen, da wird alles künſtlich, weil das Leben ſelbſt gleichſam eine Kunſt iſt, nur durch Kunſt erhalten und verſchönert werden kann. Darum iſt das arme nördliche Europa auch das eigentliche Land der Kunſt; das reiche Aſien zwar das alte Mutterland der Dichtung, in der Kunſt aber hat es der jüngern Tochter weichen müſſen. Aus einem ähnlichen Grunde hat vielleicht Aegypten, welches wenigſtens zum Theil von der Natur ſehr verungünſtigt iſt, und nur durch Kampf und künſtliche Mittel zu dem gemacht werden konnte, was es war, eine höhere Stufe der bildenden Kunſt errungen, als in Perſien oder Indien erreicht werden konnte.

Beſonders aber im Norden war eine gränzenloſe Neigung zu einer durchaus alles bildenden, alles benutzenden und alles verzierenden Künſtlichkeit einheimiſch, und faſt zur andern Natur geworden. Auch giebt es wohl kaum eine Art des Kunſtfleißes, die nicht in den Niederlanden geblüht hätte, da ſie noch als freie Länder ein eignes Daſein hatten und mit dem deutſchen Reich im glücklichen Vereine ſtanden. Die Entfremdung von dieſen und von der deutſchen Sprache hat freilich die Einwohner um viele Stufen

zurückſetzen müſſen; doch erkennt man, beſonders auf dem Lande, noch leicht die Spuren der deutſchen Art. Die Geſichter ſind gar nicht, wie man ſie ſich meiſtens denkt, wenn man den Begriff flämiſcher Geſtalten von den ſpätern oft ſehr willkührlich manierirten Mahlern entnommen hat. Es ſind vielmehr feſte, hartbeſtimmte und eckichte aber freundliche und treuherzige Geſichtsbildungen; ſchwarzes Haar iſt am häufigſten. In den Städten, wo der alte Schlag ſeit langer Zeit mit Ausländern vermiſcht ward, iſt es freilich anders; da mag man Urbilder genug finden zu den aufgedunſenen und verſchwommenen Formen jener niederländiſchen Mahler; die Miſchung der Stämme iſt ſelten der Geſtalt günſtig.

In Brüſſel ſieht man an dem großen Marktplatze ein ſchönes Rathhaus in gothiſcher Bauart; den künſtlichen ſchlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen. Auch iſt da noch das Kuilembergiſche Haus zu ſehen, mit demſelben Altan, wo Alba ſtand und zuſah, als Egmont enthauptet ward.

Meine beſondere Aufmerkſamkeit erregte die Domkirche der heiligen Gudula. Sie iſt eingerichtet wie die meiſten gothiſchen Hauptkirchen; auf der freieſten Anhöhe der Stadt gelegen, der aus drei neben einander liegenden Thüren beſtehende Haupteingang, durch zwei hohe, gegen Abend gelegene Thürme geziert; Chor und Hochaltar gegen Morgen; dieſe Thürme, nicht ſowohl reichlich verziert, als vielmehr aus lauter kleinern Thürmen zuſammengewachſen und aufgeſchoſſen ſcheinend; und auch an den umgebenden Seitenträgern des Hauptgebäudes alles in Knospenthürmchen aufſchießend und zierlich endend. Die Thürme ſind beide unvollendet, das Innere der Kirche ſo ganz im Kriege zerſtört, daß eine gewaltſame Umänderung freilich unvermeidlich ſein mochte. Ein breites großes Glasgemählde an der Abendſeite ſtellt das jüngſte Gericht dar, wie ſich ſolches auch in andern gothiſchen Kirchen nicht ſelten findet; die wunderbar künſtlich in Holz geſchnittene Kanzel dagegen, unten den Sündenfall, oben die Mutter Gottes im Sternenkranze mit dem Chriſtkinde, welches mit dem Kreuz der Schlange den Kopf zerſtößt. Der Baum bildet das Ganze wunderbare Gebäude oder Gewächſe; der gebeugte Adam hilft die Kan-

zel tragen. An der dem ausführenden Künstler vorgegebenen Zeichnung, möchte dem Tadler vielleicht nicht alles gefallen; die Kunst aber des Schnitzwerks war gewiß bewundernswerth, und ist wohl schwerlich wieder seit jener Zeit auf eine so hohe Stufe getrieben worden. Höchst künstliche und zierliche Arbeiten von Holz, oder auch von Eisen und Bronze, zieren eine gothische Kirche ungemein; Marmor macht immer ein Mißverhältniß und eine Störung, seien es Gräber, Statuen, oder auch kleinere Säulen an Altären oder an Denkmahlen. In Italien hat der Marmor als Stoff und Baumaterial der älteren Kirchengebäude einen ganz eigenthümlichen Styl der gothischen Baukunst begründet, welchen man wohl als den italienischen bezeichnen und als dessen reinstes Beispiel vielleicht der wunderschöne Dom von Siena betrachtet werden kann; denn die Kathedralkirche zu Florenz enthält schon manche Annäherung an die antike Bauart und der Dom zu Mailand ist ganz dem deutschen Styl nachgebildet. In dieser italienischen Marmorart des ältern gothischen Kirchenstyls, zeigt sich nun jenes Princip und Streben nach der reichsten Fülle der Fantasie, welches die gothische Baukunst überhaupt auszeichnet, da die Künstlichkeit in den Verzierungen am Marmor doch nie so hoch getrieben werden kann, als im nordischen Sandstein, theils in der mannichfachen Mischung der verschiedenfarbigen Marmorarten, nach Art der Mosaik, theils auch in der überhaupt vorherrschenden Neigung zur Mosaik selbst, an der reichgeschmückten Vorderseite, dem künstreichen Fußboden oder dem prachtvollen Gewölbe oben, wie in der großen Marcuskirche zu Venedig, an jenem Dome zu Siena und andern altitalienischen Kirchen.

Solche allegorische Vorstellungen, wie die vom jüngsten Gericht, vom Sündenfall und dem Siege des Glaubens an bedeutenden Stellen der alten Kirchen, wie Eingang und Kanzel in der Mitte des Schiffs, sind nicht für bloße Zierathen zu halten. Die Bedeutung war das vornehmste Ziel jener alten Künstler, und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmahls die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche, die Kirche selbst, im geistigen Sinne nähmlich, den Begriff derselben *nach dem verschiedenen* Verhältnisse darzustellen und anzudeuten,

da ſie bald als ſtreitend, bald als triumphirend gedacht wird. Wie iſt es aber möglich, die Pracht und den zauberhaften Eindruck eines ſolchen Glasgemähldes, wie das erwähnte zu beſchreiben, wenn die Beleuchtung eben günſtig, nicht zu blendend helle, und auch nicht allzu trübe iſt. Es iſt wie ein himmliſcher Teppich von Edelſteinen und Kryſtallen, wie die hellſchimmernde Oberfläche eines Meeres von feurigen Blumen, wo in beweglichen Wellen alle Geheimniſſe der Farbe und des Lichts in räthſelhaften Verſchlingungen an unſerm Auge immer von neuem vorüber ſchimmern.

Auch dieſes herrliche Werk war beſtimmt, der neuen Anordnung und nothwendigen Veränderung zu weichen, und wird vielleicht nach England wandern müſſen, wohin auch größtentheils die Glasgemählde aus St. Denis gekommen ſind.

Löwen.

Die Zeiten ſind nicht mehr, da Löwen allein viertauſend, Mecheln über dreitauſend, und Gent vierzigtauſend Tuchweberſtühle beſchäftigen konnte, und auch andre Arten des Kunſtfleißes nach eben dem Verhältniß blühten. Handel und Gewerbe hatten damahls, wie jetzt in England, ihren Sitz in Deutſchland, und ganz beſonders in den Niederlanden. Wie reich und blühend im Handel und Gewerbe Deutſchland noch unter Maximilian war, davon kann man bei Machiavelli eine merkwürdige, und faſt allen Glauben überſteigende Schilderung leſen. Doch auch ſo iſt Brabant ein ſehr reich begabtes und begünſtigtes Land, und dem nachdenkenden Reiſenden merkwürdig durch die überall verbreiteten Spuren und Denkmähler alten Reichthums und alter Kunſt.

Die Stadt Löwen enthält ein berühmtes Denkmahl gothiſcher Baukunſt in dem bewundernswürdigen, herrlich vollendeten Rathhauſe. Wir betrachteten es aufmerkſam beim grauen Scheine des erſten Morgenlichts; ich habe oft wahrgenommen, daß bei einer hellen Nacht, oder in der Dämmerung, die großen Umriſſe an Gebäuden noch deutlicher und reiner hervortreten von dem nicht

so blendenden Hintergrunde. Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Charakter der äußersten Zierlichkeit der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seien diese letzten Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt; es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme. An andern gothischen Gebäuden beobachtet man bei dem größten Reichthum von Zierathen eine strenge Symmetrie und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Köllner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe der Vollkommenheit ein, unter den Werken der gothischen Baukunst. Denn jene seltneren Fälle einer absichtlichen Verletzung der Symmetrie aus irgend einem Grunde der Fantasie, bilden nur eine Ausnahme. Außerdem aber herrscht nicht Mangel an Symmetrie in den vollendeten Werken der gothischen Baukunst; wohl aber ist es eine andre, von der griechischen ganz verschiedne, und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eignes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Fantasie hat.

Da alle Bilder an der Vorderseite des Rathhauses in Löwen herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann, wo sie gestanden hatten; so ist dieß schöne Kunstwerk freilich nun sehr entstellt und verunstaltet.

Lüttich.

Das Lütticher Land ist reich, die Stadt schön gelegen, aber häßlich gebaut; und auch die Bewohner fallen in Sprache, Gesichtszügen und Sitten beim ersten Eindruck nicht angenehm auf. Man *glaubte sich schon auf* deutschem Boden, und geräth auf's Neue

ins Französische; doch ist das Französische, welches die Wallonen reden, sehr abweichend. Man schreibt dieß dem Einfluß der starken Kolonien von Spaniern und Italienern zu, welche Karl der Fünfte hier ansiedelte. Die Art, wie sich hier an der Gränze das Französische, Flammändische und Deutsche kreuzt, könnte Stoff zu merkwürdigen Betrachtungen über die Richtung der alten Einwanderung und Bevölkerung geben. Aus diesem französisch-deutschen Gränzlande war der berühmte Gottfried von Bouillon, jener erste Anführer der Kreuzfahrer, von dem wir den bedeutenden Zug lesen, daß, da er beide Sprachen gleich fertig redete, er die gegenseitige Abneigung der deutschen und französischen Ritter um so besser zu besänftigen wußte.

Die Domkirche zu Lüttich ist ganz zerstört, da besonders das Blei, womit sie gedeckt war, die Raubgier auf sich zog. Soll ich einem Kupferstich und dem bestätigenden Urtheile einiger Sachkundigen trauen, so war es für die Kunst durchaus kein Verlust. Das Schlechte und das Mittelgute gehört allen Zeitaltern und allen Gattungen an; es findet sich unter den gothischen Denkmahlen, wie unter den griechischen. Nur wäre zu wünschen, daß man lieber auch schlechtere alte Denkmahle erhielte, als das Urtheil darüber dem Vorwitz solcher Menschen zu überlassen, welche vielleicht wegen des Gewinns ein Interesse haben, sie herabzusetzen.

Unter den vielen Eigenheiten des wallonischen Volkes, ist dem Fremden nichts so auffallend, als die besondere, ganz ausschweifende Liebe zur Musik, die sich auch bis auf Wettgesänge künstlich abgerichteter Finken erstreckt; welche Wettgesänge als wahre Volksfeste mit aller Leidenschaftlichkeit antiker Wettkämpfe betrieben werden. Von dieser Liebe der Lütticher zur Musik finden sich die Spuren schon im Mittelalter. Noch ist zu merken, daß Diderot aus dieser Stadt gebürtig war, die so viel Eigenes hat, und obgleich französisch redend, damahls doch auf keine Weise zu Frankreich gerechnet werden konnte. Eine etwas andre Lage der Dinge, eine etwas andere Wendung seines Schicksals, und er, der als Gränzbewohner die Wahl hatte, konnte sich in Deutschland niederlassen, sich an die deutsche Sprache anschließen, die

vielleicht seinem Geiste und künstlerischen Sinne angemessener gewesen wäre, und gewiß wäre er unter uns auf die Länge nicht so verkannt worden, als es jetzt in Frankreich geschieht.

Achen.

Hügel, Gründe und helle Bäche, wie man sie in Deutschland sieht, verkündigen die Nähe von Achen; der frische Waldgeruch weht Einen an, und man fühlt sich angenehm erregt zur Erinnerung und zum Anschauen. Einen ganz eigenthümlichen Reiz hat der Hügel bei Achen, wo die heiße Quelle dicht neben der kalten entspringt; auf der Anhöhe bilden sich kleine stille Seen, zwischen denen wir an einem heitern Frühlingstage lustwandelten. Etwas ferner liegt, gleichfalls mitten im Wasser, die Ruine von Frankenberg, die noch aus Karls des Großen Zeiten sein soll. Die Burg ist ganz zerfallen; Schwäne zogen auf den ruhigen Wassern, ein Kind saß am Brunnen und las in einem von jenen Volksbüchern, in denen noch die schwachen Reste alter Fabel und Dichtung fortleben.

Hier war der Lieblingssitz jenes großen Karl, dessen tief eingreifende Gedanken und Einrichtungen zum Theil noch jetzt ihre Wirkung nicht ganz verloren haben. Sonderbar bleibt es, daß er seine liebsten Schlösser und Wohnplätze nur in diesen Gegenden längs dem Rheine hinauf sich wählte, zu Nimwegen, zu Achen und zu Ingelheim. Wenn man es auch aus der Geschichte weiß, daß die Sprache des Hofes und des Adels in Frankreich unter den beiden ersten Dynastien die deutsche war, die Fürsten also das Deutsche liebten, weil sie selbst noch Deutsche waren; so lange man sich Karln als einen König von Frankreich denkt, der von da aus Eroberungen machte, bleibt es immer auffallend, daß er seinen Sitz so weit von der Mitte, so ganz an der Gränze nehmen konnte, wenn nicht anders die Kriege gegen die Sachsen ihn bewogen haben, in der Nähe zu bleiben. Vielleicht aber bestimmten ihn nach der Art jener Zeiten, viel einfachere Beweggründe, als jene politischen. Es muß gewiß in Anschlag gebracht werden, daß Karls Vorfahren Austrasien zuerst beherrschten, und wahrschein-

lich als das eigentliche Stammgut ihres Hauſes und Reichs betrachteten; Neuſtrien und Aquitanien aber, oder das innere Frankreich nur als eine neuere Erwerbung.

Im Achner Dom ruhten Karls Gebeine; doch iſt hier, wie überhaupt, wenig oder nichts mehr vorhanden von den Werken ſeines Bauverſtändigen Gerhard. Der Chor iſt aus einer neueren Epoche der gothiſchen Baukunſt; nicht zu tadeln, aber auch nicht ſehr ausgezeichnet. Die vielen, langen, ſchmalen, wenig verzierten, dicht neben einander gereihten, und nur durch ganz maſſive Träger getrennten Fenſterbögen, verrathen den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, da die gothiſche Baukunſt ſchon im Verfallen war. Die runde Vorkirche um das Grabmahl zierten porphyrne Säulen, die man von Kölln aus der alten St. Gereons Kirche zu dieſem Behufe wegführte, wohin die Kaiſerin Helena, Mutter Conſtantins des Großen ſie geſchenkt hatte; ſo wie auch in Italien und in Griechenland Bruchſtücke heidniſcher Tempel zur Verzierung chriſtlicher Kirchen nicht ſelten gebraucht wurden. Dieſe Säulen ſind jetzt in Paris; eine davon, welche zu Kölln geblieben war, iſt im Kriege zerbrochen.

Die chriſtliche Baukunſt der älteſten Zeiten gründete ſich, was die einzelnen Beſtandtheile betrifft, freilich auf die ſpätere Baukunſt der Griechen und Römer; aber da mit dem Chriſtenthume ſeit Conſtantin eine ganz neue Idee und Bedeutung in die Baukunſt kam, welche durch das ganze Mittelalter ihre Einflüſſe erſtreckt hat, ſo iſt dieſe conſtantiniſch-griechiſche Baukunſt doch keinesweges mehr zum griechiſchen Alterthum zu rechnen, ſondern gehört vielmehr der neuen Ordnung der Dinge an. Die Religion macht auch hier die eigentliche Scheidung. So rechnet man ja auch die chriſtlichen oder gereimten Gedichte der ſpätern Römerzeit nicht mehr zu der alten Literatur. Doch iſt freilich ſpäterhin aus jenen geringen Anfängen in der gothiſchen Baukunſt etwas ganz Eigenes und durchaus Neues entſtanden. Die Wunderwerke altdeutſcher Baukunſt einzig und allein auf dieſen ihren erſten Urſprung zurückführen, das wäre, als wollte man die *höchſten* Meiſterwerke der neuern Dichtkunſt, eines Dante oder

Calderon, aus den Leoninischen Versen der Alten ableiten, weil hier doch auch der Reim, und schon früher sich findet.

Das Volk von Achen scheint sehr aufgeweckt und fröhlich zu sein, wie es der alte fränkische Stamm wohl überhaupt war. Das Deutsche, welches man hier spricht, ist eine eigne, ziemlich abweichende Mundart, welche dem Fremden wegen des Singenden nicht angenehm auffällt. Eben so ist es zu Kölln, es könnte Einem anfangs Plattdeutsch scheinen; doch dieses ist es keineswegs, sondern es sind vielmehr eigenthümliche Mischungen des Oberdeutschen und Niederdeutschen, welche sich nur dadurch auszeichnen, daß sie roher und unbearbeitet geblieben sind. Aus solchen Mischungen aber, wo die verschiedenen Bestandtheile des Oberdeutschen und Niederdeutschen mehr verschmolzen und inniger vereinigt sind, ist im mittlern Deutschland vorzüglich dasjenige gebildete Deutsch entstanden, aus welchem die jetzige Schriftsprache hervorgegangen ist. Darum wären auch diese, freilich etwas ungebildeteren Mundarten, der Aufmerksamkeit des Sprachforschers nicht unwerth. In einem der ältesten der bis jetzt bekannten epischen Gedichte der Deutschen, dem Lobgedichte auf den heil. Anno, sind die Spuren der köllnischen Mundart unverkennbar.

In der Köllnischen Mundart werden noch viele Römische Wörter, obwohl ziemlich verstümmelt und anfangs unkenntlich, gefunden. Der Verkehr mit den holländischen Schiffern und die Menge der Fremden in einer so volkreichen Handelsstadt mußte auch in der Sprache manche Einmischung veranlassen. Einiges Fränkische ist vielleicht gleich von der ersten Anpflanzung her darunter gewesen; da wir die Ubier oder Oberländer wohl zu diesem Stamme zu zählen haben. Indessen ist sonst die Grundlage, in der Sprache wie im Menschenstamm und Charakter, zu Kölln im Wesentlichen durchaus altsächsisch; wie man dieses auch zu Bonn noch sehr deutlich empfindet. In Coblenz ist es dagegen schon durchaus in allem, die leichtere lebhafte, fränkische Art; die Gränzscheide des altsächsischen und fränkischen Stammes und Charakters ist irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Städten zu suchen.

Neuß.

Die Kirche dieſer kleinen Stadt gehört dem Styl nach zu den roheren gothiſchen. Der Haupteingang mit nur einer Thüre an der Vorderſeite, hat auch nur einen einzigen gewaltigen, ſchweren, viereckigten Thurm, der aber übrigens ſchön und reich verziert iſt. Die Spitze iſt durch das Wetter abgeſchlagen, ſo daß er nun eher einem ſchweren feſten Burgthurme ähnlicher ſieht, als einem ſchlankgewachſenen, aus lauter Zierathen und kleinern Thürmchen wie zuſammengewachſenen, und aufſchießenden Spitzthurme, wie man ſie an den vollendetſten und zierlichſten gothiſchen Gebäuden durchaus ſieht. Für die Frage vom Urſprung der gothiſchen Baukunſt aber ſind die plumpen ſchweren Thürme nicht unwichtig, die man hier und da, und nicht ſelten grade an den ältern Kirchen ſieht. Ich ſah dergleichen ſogar mit Burgzinnen, zum deutlichen Beweiſe, daß es nicht eine willkührliche Vergleichung oder zufällige Aehnlichkeit iſt, die uns hier an die alten Ritterburgen erinnert, ſondern eine abſichtliche Nachbildung der durch uralte Sitte ehrwürdigen Bauart. Es iſt alſo gar nicht nöthig, die gothiſchen Thürme von denen der Moſcheen abzuleiten, mit denen ſie überdem meiſtens gar keine Aehnlichkeit haben. Doch es iſt ſchon von andern erwieſen worden, daß die Hypotheſe eines arabiſchen Urſprungs der gothiſchen Baukunſt durchaus irrig iſt. Auch lauten die Nachrichten und Beſchreibungen ſolcher Gebäude in Sicilien und Spanien, von denen man hiſtoriſch weiß, daß ſie von mohriſchen Meiſtern erbaut wurden, gar verſchieden von der gothiſchen Art. Es bleibt eigentlich nichts, als die allgemeine Aehnlichkeit eines großen Reichthums der Verzierungen. Die kleinen Thürme an den Moſcheen beruhen auf einem Bedürfniſſe der morgenländiſchen Sitte, indem von dort aus das öffentliche Gebeth bei den Mohamedanern verkündigt wird. In dem abendländiſchen Bauſtyl iſt der nächſte Zweck und Nutzen der Kirchenthürme, daß ſie die Glocken zu tragen dienen, deren Geläute von dort aus für die Andacht der Frommen ſo herrlich ertönt. Aber wie viel großartiger und kunſtreicher hat ſich nun der chriſtliche Thurm, bis zum kühnſten Gipfel der gothiſchen Baukunſt entwi-

ckelt, als jene arabiſchen Thürmlein? Selbſt eine größere Aehnlichkeit, als dieſe, würde noch nicht beweiſen, daß ſie entlehnt ſei, da beide, die arabiſche, wie die gothiſche und chriſtliche Baukunſt, gewiſſer Maaßen aus einer gemeinſchaftlichen Quelle geſchöpft haben. Denn auch die Araber benutzten doch wohl, was ſie in den Städten Syriens und Aegyptens, oder ſonſt von griechiſchen und römiſchen Gebäuden vorfanden. Nur freilich, daß ſie alles nach dem Bedürfniß der Moſchee und der Grundidee ihres Glaubens und ihrer Sitte geſtaltet haben, wobei ſie es aber eben nicht zu einer großen Kunſthöhe gebracht zu haben ſcheinen. Wie in der Poeſie, ſo iſt auch in der Baukunſt des Mittelalters, im Orient nicht minder als in dem katholiſchen Abendlande, die Fantaſie vorwaltend, als herrſchendes Element in jener ganzen Weltperiode. Darauf beruht die allgemeine Uebereinſtimmung, die weder von der einen noch von der andern Seite entlehnt zu ſein braucht; und bei der übrigens noch ein ſehr weſentlicher und großer Unterſchied zwiſchen der chriſtlichen und der morgenländiſchen Kunſt und Fantaſie übrig bleibt, wie dieſer auch zwiſchen unſerer höhern romantiſchen Dichtkunſt, im Vergleich mit den arabiſchen Mährchen oder perſiſchen Rittergedichten Statt findet.

Neuß lag ehedem hart am Rheine, deſſen Ufer jetzt eine ſtarke Viertelſtunde davon entfernt iſt; auch an mehreren andern Stellen hat der ſchöne Strom ſein Bette verändert. Veränderungen, welche in den Jahrbüchern, ungeachtet ihrer Wichtigkeit ſich weniger ſorgfältig aufgezeichnet finden, als die Thorheiten der Menſchen, deren ſo manche vergangen ſind, ohne auch nur eine Spur zu hinterlaſſen. Wer ſich doch in jene alten Zeiten auf einen Augenblick verſetzen könnte, als die Deutſchen zuerſt längſt dem Rheine herab, wie an der Donau herauf, ſich ergoſſen und an den fruchtbaren Ufern des königlichen Stromes anſiedelten! Welchen ganz andern Begriff von der Lebensart, den Sitten, der alten Verfaſſung und Geſetzgebung unſerer germaniſchen Vorfahren würde uns dieſer Anblick gewähren, als alles, was die verſtümmelte, und zuletzt noch durch ſeinſollende Kritik gänzlich verkehrte und verfälſchte Geſchichte beſagt.

Düſſeldorf.

Unter den vielen ſchätzbaren Gemählden, welche die hieſige Sammlung beſitzt, zeichnet ſich beſonders der Saal des Rubens aus, durch ſeinen Reichthum. Man kann von dieſem Künſtler in der That nur hier ſich einen vollſtändigen Begriff machen. Will man ihn aber nicht bloß nach ſeiner, nach der Strenge der Kunſt durchaus nicht zu lobenden Manier im Ganzen, ſondern auch von einer vortheilhaftern Seite kennen lernen, ſo muß man ſich nicht grade an die berühmteſten ſeiner Bilder halten; denn das Maaß jener Berühmtheit ward ja eben in einem Zeitalter beſtimmt, wo ſelbſt in Italien der Kunſtſinn durchaus entartet war; durch eben dieſelben Vorurtheile und vorherrſchenden modiſchen Neigungen beſtimmt, welche den Künſtler ſelbſt von dem rechten Wege ableiteten. Denn bei einem ſo ausgezeichneten Talente als Rubens war, bei einer ſo außerordentlichen Kraft des Geiſtes, muß man, wenn ihre Anwendung auch nach dem Maaßſtab der Kunſt und der Schönheit durchaus verwerflich ſcheint, doch jederzeit die natürlich gute Anlage und den ſchädlichen Einfluß des Zeitgeiſtes und andrer nachtheiliger Einwirkungen unterſcheiden, denen der Künſtler unterlag.

Rubens ſcheint in der That faſt alle Fehler, die zu ſeiner Zeit und kurz vor ihm in den verſchiedenen italieniſchen Schulen Statt fanden, in ſich zu vereinigen; das Gewaltſame, Unnatürliche und Uebertriebene der Manieriſten aus Michel Angelo's Schule, die Nachläſſigkeit und den Leichtſinn der eilfertigen Naturaliſten, das Streben nach dem Effect allein, wie bei den bloßen Coloriſten; ja ſogar die willkührlichen und mißglückten Allegorien der gelehrten Mahler. Und doch bleibt er ein außerordentlich merkwürdiger Künſtler; könnte man auch nicht mehr von ihm ſagen, als daß er durch die Kraft und den Reichthum ſeiner Erfindungen alle übrigen ſchlechten Mahler zuſammengenommen aufwiegt. Ein ſo gefährlicher Abweg iſt die Nachahmung der ausländiſchen Manier, daß ſelbſt das wahre Genie dadurch meiſtens zu Grunde geht. Welche andere Stufe der Kunſt, welche andere Höhe der Schönheit würde dieſer außerordentliche Geiſt

erreicht haben, wenn er, ſtatt der damahls ſchon ganz verdorbenen und ausgearteten Italiener, die einheimiſchen alten Niederländer, den kunſtreichen, naturgetreuen van Eyck und andere ähnliche ſich zum Vorbilde erwählt hätte, und die Wiederherſtellung ihres ſchönen und richtigen Styls durch ſein glänzendes Colorit und die Fülle ſeiner urſprünglich reichen, auf dem falſchen Wege, den er nahm, nur verwilderten Fantaſie noch erhöht und ausgeſchmückt hätte. Denn dieß iſt das ſchlimmſte bei der Nachahmung des Ausländiſchen in der Kunſt, daß ſie gemeiniglich erſt dann eingreift, wenn die Kunſt in dem nachgeahmten Lande ſchon längſt von der erreichten Vortrefflichkeit abgewichen und entartet iſt; wie auch die jetzige Zeit ſo manches, dem Nahmen nach freilich Griechiſches, der ſpätern ſchon entarteten Zeit, ängſtlich nachbildet, was die wahren alten Griechen ſelbſt durchaus verwerfen und verachten würden. Daher bleibt es das gefährlichſte aller Experimente, auch in der Kunſt fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wornach man ſtrebte, wird faſt nie erreicht. In der Mahlerei läßt ſich vielleicht noch eher mit wirklichen und ſcheinbaren Gründen dafür ſprechen. In der Baukunſt iſt das Widerſinnige, und nicht nur alle Kunſt, ſondern auch Sitten Zerſtörende, einer dem Auslande nachgemachten Bauart, zu fühlbar, und kann durch nichts vergütet und durch nichts beſchönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat ſeine eigenthümliche, nur ihm eigene und angemeſſene Baukunſt; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unſerm nordiſchen Himmel eben ſo wenig unter offnen antiken Säulengängen luſtwandeln, als im luftigen griechiſchen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die Bauart ruht wie die Lebensſitte auf dem feſten Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart; und wie verderblich es ſei, dieſe Grundlage der Natur zu verlaſſen, iſt Jedem einleuchtend, der die Geſchichte der Kunſt und der Sitten, und ihres gegenſeitigen Einfluſſes mit einem aufmerkſamen Blick betrachtet.

Solche Gemählde von Rubens, in denen die beſſere Natur hervortritt, ich meine die faſt ohne alle Beimiſchung des Ma-

nierirten erſcheinen, ſind ſein eigenes Bildniß, nebſt dem ſeiner erſten Gemahlin, in einer Laube ſitzend; das ſo tiefe und doch leicht erſcheinende Bildniß eines Franciskaner-Generals; eine Mutter Gottes, von einem vollen Kranz von Blumen und Engeln umringt, und einige andere. Sein Colorit war vielleicht urſprünglich nicht ſo manierirt, als es ſich jetzt zeigt; der ſo häufig gebrauchte Zinober trat wohl urſprünglich nicht ganz ſo hart hervor, da die andern Farben verhältnißmäßig mehr verblichen ſein mögen.

Kölln.

Dieſe alte Stadt pflegt den Fremden mehrentheils zu mißfallen; wie denn jede große Stadt, die in Verfall gerathen iſt, keinen angenehmen Eindruck machen kann. Doch fehlt es nicht an ſchönen großen Plätzen, oder ſolchen, die mit geringen Veränderungen verſchönert werden könnten. Die vorzüglichſten und wichtigſten Gebäude ſind günſtig und gut gelegen, frei und erhaben. Mancher Tadel flüchtiger Reiſenden iſt auch ohne Rückſicht auf das Lokalbedürfniß abgeſprochen. Die Straßen, beſonders die nach dem Rheine zu, ſind meiſtens eng, weil alles ſich des Verkehrs und des Gewerbes wegen nach dieſer Gegend drängt; ſehr breite Gaſſen würden hier auch wegen der Strenge der Rheinluft im Frühling und Herbſt nicht eben gewöhnlich ſein.

Die herrliche amphitheatraliſche Lage der Stadt am Rhein, längs deſſen Ufer ſie einen halben Mond in der Ausdehnung einer kleinen Stunde bildet, die Menge der Gärten in der Stadt ſelbſt, die Schönheit des innern und äußern Spazierganges um den Wall, die beträchtliche Erhöhung einiger Theile der Stadt, gewähren einen hinlänglichen Erſatz für den Mangel an umgebenden Spaziergängen, und für die im Ganzen flache Gegend, die nur in der Ferne durch das Siebengebirge bekränzt wird, inſofern es für eine ſolche Lage einen Erſatz geben kann. Doch dem ſei wie ihm wolle, Kölln möge den Forderungen des jetzigen Mode-Geſchmacks ſo wenig oder ſo ſchlecht entſprechen als möglich; für den Freund der Kunſt

und der Alterthümer iſt es eine der wichtigſten und lehrreichſten Städte Deutſchlands.

Alterthümer der verſchiedenſten Zeiten finden ſich hier beiſammen. Hier ſteht man noch einen römiſchen Thurm und Stücke römiſcher Mauer aus regelmäßig behauenen Steinen von mancherlei Figur, deren verſchiedene Farben Mannichfaltigkeit hervorbringen, auch wohl eine Verzierung, oder ein kleines Tempelchen bilden; nach der Weiſe jenes in Allem außerordentlichen Volkes unerſchütterlich feſt zuſammengefügt. Hier bezeichnet man uns noch die Stelle, wo das Capitol ſtand, und ſo manches Merkwürdige unter den Cäſaren geſchah; den Ort, wo die Naumachien waren, von deren bis aus den Bergen des Eifelgebirges hergeführten Waſſerleitungen noch Ruinen übrig ſind; die Stelle am Rhein, wo, wenn das Waſſer ungewöhnlich tief gefallen, noch die Pfeiler hervorragen von Conſtantins ſteinerner Brücke. Hier ſehen wir an der alten Stiftskirche St. Marien, deren Chor aus vor Carolingiſcher Zeit herrührt, das wahrſcheinlich gleichzeitige oder wenig ſpätere Bildniß der Stifterin Plectrudis, Gemahlin Pipins von Heriſtall, Urgroßvaters Karls des Großen. Dort den unvollendet gebliebenen, jetzt inner der Stadt gelegenen gewaltigen Burgthurm, an der St. Georgen Kirche, welchen der heilige Anno im eilften Jahrhundert dicht vor dem damahligen Stadtthor in nicht ſehr friedlichen Abſichten zu bauen begann. So vieler anderen höchſt merkwürdigen Denkmahle aus jeder Epoche des ganzen Mittelalters nicht zu erwähnen.

Mit einem Worte, Kölln war unter den Römern die Hauptſtadt der ihnen ſo wichtigen **Germania secunda**, auch in dem nachmahligen Auſtraſien von gleicher Wichtigkeit, von Otto dem Großen an, der Sitz des mächtigſten geiſtlichen Churfürſtenthums, eine der mächtigſten Hanſeſtädte, und eine der wichtigſten Univerſitäten des Mittelalters, zu welcher berühmte Männer aus den entfernteſten Weltgegenden zuſammen kamen. Hier ſtudierte jener Snorro Sturleſon aus dem entfernten Island, welcher die nordiſchen Sagen zur Edda geſammelt und verbunden hat, und Vorſteher dieſes damahls ſo blühenden ſkandinaviſchen Freiſtaates war; und hierher kam von Neapel der heil. Thomas von Aquino, als

zwanzigjähriger Jüngling, da er seiner edlen Familie entsprungen war, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Daher fehlt es denn auch nicht an bedeutenden Erinnerungen und eigenthümlichen Merkwürdigkeiten jeder Art in dieser alten, durch innere Kriege, durch die Wirkungen der Reformation, und durch den mit der veränderten Lage der Dinge mehr oder minder allgemeiner gewordenen Verfall von Deutschland, von ihrer ehemahligen Höhe herabgesunkenen Stadt, die für jetzt mit den andern Städten des linken Rheinufers den Franzosen anheim gefallen ist.

Insonderheit aber für gothische Baukunst ist der Reichthum an Denkmahlen daselbst wahrhaft unermeßlich. Von den ältesten Zeiten, da dieselbe der christlich griechischen nicht ganz unähnlich war, bis in die spätesten, wo sie in der spanisch prächtigen, aber überladenen Bauart der Jesuiten, sich in die moderne Baukunst zu verlieren anfängt, finden sich herrliche Gebäude als Belege und Beispiele für jede bedeutende Stufe der Kunst nicht nur, sondern auch für jede einigermaßen wichtige Abweichung und Verschiedenheit. Ja außer den Kirchen finden sich auch noch eine hinlängliche Anzahl von ziemlich erhaltenen Privathäusern aus der gleichen Zeit, ganz im Styl der gothischen Kirchen und zwar der ältern Art, welche man gewöhnlich Tempelhäuser nennt, nach der herrschenden, aber nicht allgemein anwendbaren Voraussetzung, daß sie von den Tempelherrn seien bewohnt worden. Ein Sachverständiger würde sich hier also auch über die niedern Zweige, und selbst den gewiß sehr merkwürdigen, und in Rücksicht der angewandten mathematischen und wissenschaftlichen Kenntnisse bewundernswürdigen mechanischen Theil der gothischen Baukunst, hinreichende Auskunft und Belehrung verschaffen können. *)

*) Der in den Kunstalterthümern und der Geschichte des Köllnischen Mittelalters gelehrte, würdige Canonicus Wallraff hat das Verdienst, in unsrer Zeit die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die herrlichen Reichthümer der alten Stadt am Rheine hingelenkt zu haben: und auch mir diente seine freundschaftliche Begleitung und sein belehrendes Gespräch zur vielfältigen Anregung in der ersten Betrachtung dieser alten Kunstschätze.

Sollte es noch möglich sein, eine ausführliche und genaue Geschichte der gothischen Baukunst zu schreiben, ehe die jetzt herrschende Barbarei und geldgierige Zerstörungssucht vollends alle alte Denkmahle verwüstet hat, so ist wohl hier allein ein noch einigermaßen vollständiger Vorrath dazu vorhanden; was man an andern Orten sieht, ist meistens nur einzeln, und außer dem Zusammenhange wird es selten verstanden oder geachtet.

Das merkwürdigste aller Denkmahle ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen oder alten Roms verglichen werden könnte. Nur der dritte Theil etwa der Kirche, ohne die Kuppel und ohne die Seitenstücke, welche die Kreuzform bilden sollten, und noch nicht die Hälfte nur eines Thurms sind aufgeführt. Doch ist auch dieses wenige mehr, als man irgend wo sonst sieht, durch die Größe der Anlage und noch mehr durch die Schönheit des Styls. Conrad von Hochstetten, derselbe kühne Mann, dessen thätiger Einfluß dem furchtbaren Friedrich dem Zweiten mehr als einen Gegenkaiser entgegenstellte, entwarf auch diesen erhabenen Gedanken. Der bis auf die Zierathen vollendete, ausführliche Grundriß des unbekannten Baumeisters ist noch vorhanden. *) Der Bau ward angefangen im Jahre 1248, der vollendete Chor aber eingeweiht im Jahre 1322.

Alle ergreift das Große dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen, und besonders der Blick in die Höhe des Chorgewölbes erfüllt jede Brust mit Bewunderung. Was aber dem, der mehrere Denkmahle der gothischen Baukunst mit Aufmerksamkeit zu beobachten Gelegenheit hatte, am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfalt, das Ebenmaaß bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Größe. Den Eindruck fühlt jeder, der Gefühl für so etwas hat; beschreiben aber oder erklären läßt

*) Seitdem wurde das Boisserésche Werk, an Fleiß und Kunstsinn des hohen Doms würdig, dem Zwecke gewidmet, über diesen Gegenstand und die gesammte gothische Baukunst ein volles Licht zu verbreiten, von welchem nur die ersten Strahlen in diesen Umrissen aufgefaßt und angedeutet sind.

ſich dieſes Gefühl weiter nicht; nur genaue Abmeſſungen, im Vergleich mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden lehrreiche Aufſchlüſſe über das Geheimniß jenes, dem zartern Gefühl ſo merklichen Ebenmaaßes geben können. Gewiß iſt es, daß die meiſten, auch ſehr berühmten und ruhmwürdigen gothiſchen Kirchen gegen dieſe, theils noch etwas roh und ſchwerfällig, theils aber überladen, ſpielend und weniger zweckmäßig erſcheinen. Nur das Löwener Rathhaus könnte ihr im kleinern Maaßſtabe in Rückſicht auf dieſe edle Einfalt und Schönheit des Styls an die Seite geſetzt werden. In der allgemeinen Anlage iſt der Dom, wie die eigentlich gothiſchen oder altdeutſchen Kirchen meiſtens zu ſein pflegen, nachdem der noch gräciſirende Styl der ältern chriſtlichen Bauart durch eine größere Künſtlichkeit ganz umgeſtaltet worden war. Die Form des lateiniſchen Kreuzes endigt im Chor nach Morgen mit einer halben Rundung; zwei hohe Thürme zieren den dreifachen Haupteingang nach Abend, und die Querſtücke des Kreuzes ſollten noch zwei Seiteneingänge nach den andern beiden Weltgegenden bilden. In der Mitte zwiſchen beiden und der geſammten Kirche ſollte die Kuppel ſich über dem hohen Grabmahl der heil. drei Könige erheben; doch dieſes iſt nicht ausgeführt worden. Die Thürme, ein Gebäude unzähliger ſchlanker Säulen, aus immer höher und höher ſteigenden bogenförmigen Fenſtern und Knospenthürmchen wie zuſammengewachſen, ſollten fünf Geſchoſſe haben; das oberſte, ein durchbrochener Obelisk von durchſichtigen Ranken und großen Knospen, die endlich in einer einzigen großen Blume ſich enden; aber nur zwei Geſchoſſe des einen Thurms ſind fertig. Sind ſolche Thürme gleichſam unermeßliche Gewächſe, von lauter Schnitzwerk zuſammengewunden und ſtolz in die Höhe ſchießend, ſo ſind die Menge der weitläuftigen Träger mit allen ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Thürmen einem Walde zu vergleichen. Auch die gothiſchen Säulen, wie die im Dome, welche ſtatt einer einzigen, ein Geflechte vieler zuſammengebundenen ſchlanken Röhren darzuſtellen ſcheinen, mit nur wenig durch zwei nicht ſehr merkliche Vorſprünge angedeutetem Fuß, hoch aufſchießendem Schaft und einfachen, bald aus Weinreben, bald aus anderm einheimiſchen Laubwerk verſchieden-

artig gebildeten blätterigen Knauf in der Höhe, wo sie einen spitzigen und mannichfach gebrochenen Bogen bilden, hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unschicklich verglichen. Andere haben darin eine Aehnlichkeit mit den schon von der Natur säulenförmig gestellten Basaltschichten finden wollen; man könnte sie auch, was die Höhe der Bogenwölbung betrifft, wohl mit dem Wasserstrahl eines gewaltigen Springbrunnens vergleichen, wenn dieser eben so dicht wieder herabströmte, als er emporschießt. Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Thürmen und Thürmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich steht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermeßlichen Gebilde der krystallisirten Natur zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst; wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Structur das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, eben so unübersehlich ist auch der Gestaltenreichthum eines solchen architektonischen Gebildes. Alles ist gestaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Formen und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren. Diese Formen und Zierathen aber sind fast alle aus der Pflanzennatur entlehnt, weil hier die Gestaltung nur in entfernterer Beziehung auf den nützlichen Zweck und das bloße Bedürfniß wirklich steht, oder doch wenigstens in der Erscheinung gar nicht daran erinnert, welches für diesen Zweck dasselbe gilt. Die Gliederung der thierischen Wesen hingegen erinnert jederzeit bestimmt an ihren Zweck und das Geschäft, zu dem sie als Werkzeug gebildet ward. Darum ist die thierische Gestalt, vom Ausdruck weggesehen, an sich nicht so schön, als die der Gewächse; die Blume ist der Gipfel und selbst die wesentliche Form der Pflanze, welche als der Schmuck der Natur, das Urbild für alle Zierathen, auch der menschlichen Kunst geworden sind.

Rein architektonisch genommen, liegen auch in diesen höchsten Kunstgebilden des zweiten blühenden Styls der gothischen

Baukunſt, dieſelben Figuren vom Dreieck und Quadrat, nebſt der Kugel und Kreuzform, zum Grunde, wie in dem altchriſtlichen Kirchenſtyl, nach tiefer Berechnung der künſtlichen Structur des ganzen Gebäudes. Aber ſie treten nicht mehr in ihrer geometriſchen Strenge und Reinheit hervor, ſondern alles iſt mit dem reichen Blätterſchmuck und mit der blühendſten Fülle des Lebens umkleidet, ſo wie auch auf dem Teppich des Frühlings, an dem Reichthum aller dieſer grünenden Gewächſe, das Geſetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur, nicht mehr im Einzelnen ſichtbar hervortritt, ſondern alles frei im unendlichen Leben blüht und ſeine Schönheit entfaltet.

Das Weſen der gothiſchen Baukunſt beſteht alſo in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der innern Geſtaltung und äußern blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen ſteten Wiederhohlungen der gleichen Zierathen, daher das Pflanzenähnliche derſelben, wie an blühenden Gewächſen. Und daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnißvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bei dem Erſtaunen über die Größe. Die gothiſche Baukunſt hat eine Bedeutung, und zwar die höchſte; und wenn die Mahlerei ſich meiſtens nur mit ſchwachen, unbeſtimmten, mißverſtändlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, ſo kann die Baukunſt dagegen, ſo gedacht und ſo angewandt, das Unendliche gleichſam unmittelbar darſtellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anſpielungen auf die Ideen und Geheimniſſe des Chriſtenthums, welche allerdings auf die Entſtehung und Ausbildung der Kirchenbaukunſt nicht geringen Einfluß gehabt haben.

Einem ſolchen Wunderwerke der Kunſt muß jede Beſchreibung erliegen. Ich wende mich daher zu den ältern gothiſchen Kirchen in Kölln, weil ſich an dieſen, nachdem das eigentliche Weſen der gothiſchen Baukunſt an dem höchſten Beiſpiele iſt aufgezeigt worden, der Urſprung dieſer merkwürdigen Bauart am beſten wird deutlich machen laſſen.

Es iſt ſchon bemerkt worden, daß es zwei durchaus verſchiedene Epochen in der gothiſchen Baukunſt gebe; eine ältere,

welche man wegen einiger Aehnlichkeit mit der christlich byzantinischen Bauart die gräcisirende genannt hat; dann die vollendete spätere, ungleich künstlichere, am meisten eigentlich deutsche, von welcher bei der Beschreibung des Doms die Rede war. Doch giebt es in beiden Gattungen noch manche sehr starke Abweichungen und Verschiedenheiten, so wie der Stephansthurm zu Wien, und der Straßburger Münster zwar zur letzten Gattung gehören, aber auch, besonders der letzte, sehr viel Besonderes und Abweichendes haben. Auch ist die gräcisirende Art zwar die ältere, doch greifen beide Epochen in einander, theils weil ein neuer Styl nicht auf einmahl herrschend wird, indem das Alte noch eine Zeit lang Anhänger zu behalten pflegt, während von andern schon das Neue befolgt wird; theils weil man oft, als der spätere Styl schon blühete, doch noch zu Zeiten im älteren bauete, der geringern Kosten wegen, oder wenn es kein Hauptwerk war.

Der Ursprung und die Erklärung der gothischen Baukunst im Allgemeinen ist zu suchen, in der aufgezeigten Grundidee derselben, in der eigenthümlichen Beschaffenheit und Bedeutung der christlichen Kirche, und endlich noch in der Natur der nordischen, unter dem kalten Himmelsstrich gebräuchlichen, und dem rauheren Klima angemessenen Bauart; wozu man allenfalls noch die Natur des Stoffs rechnen könnte, indem die geringere Schönheit des Sandsteins gegen den Marmor, bei steigendem Streben nach Verschönerung, von selbst darauf führen mußte, die Kunst der Verzierung auf eine Höhe zu treiben, die schwerlich in einem andern architektonischen Stoff anwendbar sein dürfte. Aus diesen einfachen Erklärungsgründen werden sich alle die auffallendsten Eigenheiten der gothischen Bauart leicht ableiten lassen, wie wir es wenigstens mit einigen der wichtigsten versuchen, und dabei jene älteren Kirchen, deren Styl noch gräcisirend ist, zum Grunde legen wollen. Die merkwürdigsten und schönsten dieser Art zu Kölln sind die Gereons-Kirche und die Apostoln-Kirche. Beide liegen meistens frei und fallen schön ins Auge. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit, daß um alle die schönen Kirchen dieser Stadt, auch aus verschiedenen Entfernungen ins Auge zu fassen, der Spaziergang an der innern Seite der Stadtmauer, und die Aussicht vom Dom-

krahne herab, beſonders dienlich iſt. Am ſchönſten nimmt ſich die ganze Stadt von der gegenüber ſtehenden Seite des Rheins aus, wo ſie einen großen halben Mond bildet, der durch mehrere ſchöne Kirchen und einen alten feſten Thurm gut begränzt wird. Beſonders der Dom fällt hier vortrefflich ins Auge; die Lage desſelben auf einer ſehr beträchtlichen Anhöhe, von wo man eine weite Ausſicht hat, iſt überhaupt vortrefflich. Nur Schade, daß dieſe ſchöne Lage durch kleinere und größere angebaute Häuſer von anderer und ſchlechter Bauart noch weit mehr verunziert iſt, als es wohl auch bei andern großen Domkirchen der Fall zu ſein pflegt. *) So hat man leider auch, um einem italieniſchen Altar Platz zu machen, der wohl in ſeiner Art recht ſchön ſein mag, doch aber in keine gothiſche Kirche paßt, vor etwa vierzig Jahren das alte Tabernakel abgebrochen, was durchaus im Styl der Kirche ſelbſt mit der äußerſten Zierlichkeit und Künſtlichkeit ausgearbeitet, und aus lauter Thürmchen und Knospen zuſammengeſetzt war, und dem Beſchauer das große Ganze gleichſam im verjüngten Maaßſtabe, und wie einen kurzen Inbegriff aller Kunſt darſtellte, die am Ganzen ſelbſt zu weit verbreitet iſt, um in Einen Blick gefaßt werden zu können.

In den ältern Kirchen iſt die Einrichtung nicht ungewöhnlich, daß der Haupteingang durch einen einzigen ſchweren ſchlichten Thurm gebildet wird, der Chor aber durch zwei kleinere Thürme verziert iſt, zwiſchen denen die letzte Vertiefung desſelben in einer halben Rotunde hervortritt. So iſt St. Cunibert und St. Severin beide von edeln großen Formen. Der Thurm von St. Martin aus dem zehnten Jahrhundert iſt noch ausgezeichneter; der mittlere mächtige Thurm iſt an den vier Ecken durch vier kleinere bekleidet und geziert; nur zwei derſelben ſind noch unverſehrt. Ungleich künſtlicher iſt die Apoſteln-Kirche aus dem eilften und zwölften

*) Seitdem iſt die nach dem Rhein gegen Morgen zugekehrte Rückſeite des Chors von allem, was Fremdartiges daran gebaut war, frei gemacht worden; welches aus der Nähe wie von Ferne einen herrlichen *Anblick* gewährt, wo man nun erſt die ganze Fülle der Schönheit recht *klar ins* Auge faſſen kann.

Jahrhundert; den Haupteingang bildet gleichfalls ein einziger, mächtiger, ſchwerer Thurm. Der Chor wird gebildet durch drei halbe Rotunden, über welche ſich drei Giebel erheben; zwei Thürme ſchmücken die mittlere Rotunde am Ende des Chors, und über den drei Rotunden und Giebeln erhebt ſich eine ſechseckichte zwiefache Kuppel. Gleichſam ein Gebäude von mehreren künſtlich verſchlungenen Gebäuden; nicht ein einfacher Tempel, ſondern eine ſtolze Trophäe mehrerer, einer über den andern ſich erhebender Tempel. Auf dieſe Verknüpfung und Einſchachtelung mehrerer Gebäude in Eines führte ſchon die älteſte Idee und Anlage der chriſtlichen Kirche. Schon Conſtantin wollte ſeine Baſilika in Form des Kreuzes gebaut haben; bald nachher ſtrebte man den Hochaltar durch eine über alle andre Theile des Ganzen oder Nebenkuppeln ſo hoch als möglich erhobene Hauptkuppel zu bezeichnen, wie in der Sophien-Kirche zu Conſtantinopel, und der nach ihr gebildeten St. Marcus-Kirche zu Venedig. Der Chor, als Verſammlungsort derjenigen, ſo am Gottesdienſt thätigen Antheil nehmen, war urſprünglich abgeſondert von dem größern für die Gemeinde beſtimmten Raume, und mußte es dem herrſchenden Begriffe nach ſein; er bildete gleichſam eine kleinere Kirche in der größern. Die Nothwendigkeit eines Umganges um den Chor erforderte Seitengänge neben dem Hauptgange des Schiffs, deſſen größere Höhe ſich ſo ſehr von ihnen abſonderte, daß in manchen Kirchen dieſe Seitengänge auch durch eigene niedrigere, an das Hauptgebäude ſich anſchließende Seitengebäude, gebildet werden. So führte hier von ſelbſt alles von allen Seiten auf eine vielverſchlungene Mannichfaltigkeit, die nachher Charakter und herrſchende Grundidee der altchriſtlichen Kirchenbaukunſt wurde, aus welcher faſt alles hergeleitet werden muß. Die eigene Beſchaffenheit der gothiſchen Säulen zum Beiſpiel. Schon in den ältern noch gräciſirenden Kirchen findet man meiſtentheils nicht einfache runde Säulen, ſondern mehrere in Eins verbunden, worauf die Verbindung des höheren Hauptgangs im Schiff mit den Seitengängen geführt haben kann, da die Säulen des erſten auch Träger der letzten waren; oder es liegt auch hier ſchon die Neigung zum *Verknüpften* und Mannichfaltigen zum Grunde. Aus dieſem

unförmlichen Anfang hat ſich eine der eigenthümlichſten Schönheiten der gothiſchen Bauart entwickelt; ich meine jene, wie in ſchlanken Röhren aufſchießenden Säulenbündel, deren ſeltſame Schönheit zu ſo manchen ſinnreichen Vergleichungen Veranlaſſung gegeben hat. An den Säulen des Doms zeigt es ſich deutlich, wie ſie aus jenen ältern entſtanden ſind; den Kern derſelben bildet eine dicke runde Säule, an welcher ſich, nach vier Seiten vier mäßige dicht anſchließen, ſo daß ſie nicht ganz herausſtehen; in jedem Zwiſchenraume dieſer vier befindet ſich noch eine andere, ungleich kleinere, faſt ganz heraustretende; im Hauptgange ſind deren aber zwei in jedem Zwiſchenraume, an den Säulen unter der Kuppel drei; ſo daß jede Säule, außer der mittlern, welche den Kern bildet, aus vier umſchließenden, von mäßiger Größe beſteht, und aus vier, acht oder zwölf kleineren, nach der mindern oder größern Wichtigkeit der Säule. Wo nun vollends mehrere ſolche Säulenſyſteme zuſammentreffen, wie an den innern Eckpfeilern des Thurmes, iſt die Mannichfaltigkeit der in Eins verbundenen Säulen für das Auge und den Eindruck faſt unüberſehbar. Eben daher erklärt ſich auch die eigenthümliche Form der gothiſchen Bögen. Daß ſie ſpitzig ſeien, folgte wohl ſchon aus der ſpitzigen Geſtalt der Dächer im Norden, da das Innere und Aeußere doch in jedem Gebilde übereinſtimmen ſoll, wenn nicht die wichtigſten Gründe eine Ausnahme fordern. Die aus mehreren Schäften verbundenen Säulenſtämme aber, mußten ſich oben, wenn dieſe Geſtaltung fortgeſetzt werden ſollte, in mehrere Zweige und Aeſte gleichſam ſpalten, und ſo entſtanden die ſpitzig gebrochenen oder ſogenannten Sattelbögen, wodurch die hohen Gänge neben der ihnen eigenen Größe noch den Ausdruck der reichſten Mannichfaltigkeit gewinnen; ein großer Theil des herrlichen Eindrucks gothiſcher Gebäude entſpringt gewiß aus dieſer eigenthümlichen Wölbungsart. Die aus dem ſpitzigen Dache der nordiſchen Bauart hergeleitete Bogenform erſtreckt ſich auch auf die Pforten, wo die an einander geſchloſſenen vielen, ſich immer mehr verengenden und vertiefenden Bögen, die vollſte und reichſte Anhäufung der Zierathen möglich machen und bilden. Die älteſten gothiſchen Fenſter ſind meiſtens Kleeblätter von Geſtalt; da man bald aber auch hier die

Form der ſchmalen langgezogenen Bogen ſuchte, damit jeder Theil, ſo weit es ſein könnte, wieder dem Ganzen entſpräche, und in allem Mannichfaltigen doch immer dieſelbe Grundgeſtalt durchblickte; ſo entſtanden daraus, durch Nebeneinanderſtellung von zweien ſolchen Bogen mit dem ſonſt üblichen Kleeblatte zur Vereinigung oben drüber, die nachher in der vollkommenern gothiſchen Bauart üblichen Fenſterzierathen. An dem Dome ſind überhaupt alle noch ſo künſtlich und reich erſcheinende Zierathen ganz einfach, nur aus dem Kleeblatt und der Roſe zuſammengeſetzt.

Noch ſchöner vielleicht in der alten gräciſirenden Art, als dieſe erwähnten Gebäude, iſt die Gereons-Kirche, gleichfalls aus dem eilften Jahrhundert. Hier bildet eine, als Kuppel ſich erhebende Rotunde, oder vielmehr ein ſolches Zehneck, die Vorkirche; zum Chor, der beträchtlich höher liegt, ſteigt man auf vielen Stufen hinan. Von außen iſt der Chor nur durch zwei Thürme verziert. Das Innere dieſer Kirche iſt ganz vorzüglich ſchön, und am Aeußeren das Ebenmaaß der Verhältniſſe und die kunſtreiche Einfalt der Zierathen. Die Thierköpfe zu Nebenverzierungen, wie an Dachrinnen, ſieht man ſchon hier; faſt nur auf dieſe ganz untergeordneten Theile iſt der Gebrauch thieriſcher Geſtalten in der gothiſchen Baukunſt beſchränkt. Das blumenartig Pflanzenhafte der Form und Verzierungen fehlt aber in dieſem älteren gothiſchen Style faſt noch ganz; nirgend ſieht man hier jene Knospen und Knospenthürmchen, die ſpäterhin ſich ſo zahlreich zeigen, daß ſie für den erſten Eindruck faſt die Hauptſache ſcheinen könnten. Die innern Hauptſäulen ſind oft noch ohne blättrigen Knauf, ja auch ohne alle Windung oder Einſchnitte; die hervortretenden Kapitäler ſind bloß durch Vergoldung geziert. Außerdem ſieht man aber eine eigene Art kleiner Säulen, welche das obere Geſchoß der Rotunden nach außen bilden, auch ſonſt in den Fenſtern und Kreuzgängen gebraucht werden. Sie ſind von Baſalt, ſehr dünn und ſchlank, es ſtehen allemahl zwei frei neben einander, bei Hauptabtheilungen auch wohl vier. Der Knauf iſt theils ſchlicht, wie bei obigen, theils mit mancherlei Laubwerk geziert, worin Vögel, Drachen und andere Figürchen verſchlungen ſind. Dergleichen Säulchen findet man an den gothiſchen Gebäuden

der zweiten kunſtreichern Epoche durchaus nicht mehr. Doch alles dieß müßte durch Meſſung beſtimmter, durch Zeichnungen erſt ganz deutlich gemacht werden. Für jetzt ſei dieſe Andeutung genug.

Zur Unterſcheidung und Charakteriſtik der zwei verſchiedenen Gattungen der gothiſchen Baukunſt wollen wir noch Folgendes anführen. In dem altchriſtlichen Bauſtyl, von welchem die St. Gereons-Kirche zu Kölln ein ſo vollendetes Urbild darbietet, iſt jenes Grundſchema von Dreieck und Quadrat, Kreuz und Rotunde, ſo wie auch das ſternförmige Sechseck, und andere noch zahlreichere Vieleck-Figuren, nicht bloß in der innern Structur verborgen; ſondern ſie treten in einer, wenn man ſo ſagen darf, geometriſchen Schönheit, ſichtbar an den Hauptmaſſen und dem höchſten Gipfel des Gebäudes hervor, und geben dem Ganzen dadurch eine eigene ſideriſche Geſtaltung, deren wunderbare Zuſammenſetzung einen geheimnißvollen Eindruck macht und wohl angemeſſen iſt für eine Kirche, als ein geheiligtes Gebäude, welches gleichſam ein Nachbild von der ewigen Structur des Himmels im Kleinen darbieten ſoll. Dieſe ſideriſche Geſtaltung und geometriſche Schönheit tritt nun wieder ganz zurück in dem zweiten blühenden Styl der gothiſchen Baukunſt, wo von allen jenen Figuren nur die Kreuzform in der Erſcheinung bleibt und ſichtbar hervortritt; aber auch dieſe vom reichſten Schmuck überkleidet und wie von blühenden Roſen umſchlungen. Die in zarten Ranken aufſchießende Geſtaltung der Säulen, Bogen und Fenſter, wie von verſchlungenen Zweigen, der volle Blätterſchmuck der Verzierungen, überhaupt aber das Blumenhafte und Gewächsähnliche bilden die weſentliche Grundform und eigenthümliche Schönheit in dieſer Bauart, deren wahrer Urſprung und erſter Grund in dem tiefen deutſchen Naturgefühl und in der Fantaſie, als vorherrſchendem Geiſtes-Element jenes Zeitalters zu ſuchen iſt. Ob nun in dem altchriſtlichen Kirchenſtyl die gleiche Stufe und Höhe der Vollkommenheit erreicht worden iſt, wie für den blühenden Styl der romantiſchen Baukunſt in dem Köllner Dom; darüber getraue ich mich kaum zu entſcheiden, doch bezweifle ich es beinahe, weil die Gattung ſelbſt einen größern Umfang darbietet, der nicht ſo leicht erſchöpft und bis zu einem ſchlechthin höchſten Gipfel durchgeführt

werden mag, obwohl die Gereons-Kirche in ihrer Art faſt eben ſo erſtaunenswürdig ſein dürfte, als der Dom zu Kölln, wie auch die Markus-Kirche zu Venedig in dem gräciſirenden, und der Dom von Siena in dem italieniſchen Marmorſtyl bewundernswerth ſind.

Von einigen ſehr merkwürdigen Bildern der köllniſchen und niederdeutſchen Schule in hieſigen Privatſammlungen iſt ſchon in den Gemählde-Beſchreibungen die Rede geweſen. Die Kirchen ſind mehrentheils noch ihres Gemählde[ſ]chmuckes beraubt. Durch die Nachweiſung eines gelehrten Kunſtforſchers aufmerkſam gemacht, begab ich mich mit Fackeln in die Gruft der Kirche St. Marien, wo an dem Gewölbe ſich noch Spuren von Gemählden aus der Zeit Karls des Großen finden. Aber freilich ſind es nur Spuren; die Gruft iſt ſeit einigen Jahren zugemauert worden, die hier und da erſcheinenden Bruchſtücke von halberloſchenen Umriſſen konnten weder einen Eindruck gewähren, noch ein Urtheil begründen. Ob es vielleicht ein Mittel giebt, dieſe Ueberbleibſel zu retten, weiß ich nicht. Unter den vielen in den angeführten Kirchen befindlichen Glasgemählden, die an Vortrefflichkeit wohl an wenigen Orten ihres Gleichen finden möchten, ſind die merkwürdigſten die ehedem allgemein berühmten in dem Seitengange des Domes, wegen der ausgeführten großen Darſtellungen, aus der beſten und blühendſten Zeit der Glasmahlerei, der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; und die in St. Cunibert wegen ihres höhern Alters, aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, und wegen der dunkeln Farbenpracht derſelben. Einige, die beſchädigt worden, ſind in einer ſpätern Art ergänzt, die heller und ausgeführter in der Darſtellung, aber nicht ſo prachtvoll iſt. In der ältern Manier ließ man die Geſichter, weil man die Farben dazu noch nicht ſo zu verſchmelzen wußte, einfarbig braun, wie überhaupt die Mittelfarben noch nicht ſehr gebraucht ſind; in Rückſicht der Farbenpracht aber, der das Bild umgebenden Arabesken, welche meiſt aus Kleeblättern, Roſen, Pfauenaugen und andern Zierathen beſtehen, möchte man faſt dieſer ältern Manier den Vorzug geben.

Bei dem freundlichen Bonn fängt die eigentlich schöne Rheingegend an; eine reich geschmückte breite Flur, die sich wie eine große Schlucht zwischen Hügeln und Bergen eine Tagreise lang hinaufzieht bis an den Einfluß der Mosel bei Coblenz; von da bis St. Goar und Bingen wird das Thal immer enger, die Felsen schroffer, und die Gegend wilder; und hier ist der Rhein am schönsten. Ueberall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch die Windungen des Stroms, und bedeutend verziert durch die kühnen, am Abhange hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemählde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu sein, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen. Von der flachen Gegend hinaufwärts macht den Anfang unter den vielen Ruinen, welche den Rhein verherrlichen, der Godesberg; eine der schönsten, nicht wegen der Höhe und Kühnheit, wohl aber wegen der reichen Aussicht und anmuthigen Lage. Der etwas ferner gegenüber erscheinende Drachenfels macht schon die Erwartung rege nach alle den wilden und seltsamen Felsburgen, die den Fluß aufwärts umgränzen. — Man betrachtet solche Ruinen alter Burgen entweder nur mit einer oberflächlichen sentimentalen Rührung, als den unentbehrlichen romantischen Hintergrund für allerlei beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten. Unstreitig waren das auch viele, vielleicht die meisten von denen, deren Trümmer man jetzt noch sieht; aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die herrlichsten Denkmahle der Vergangenheit abstumpfen. Wenn wir nur die Geschichte aufrichtig befragen wollten, sie würde uns, glaube ich, belehren, daß es manche solcher Burgen gab, Jahrhunderte, ehe die Fehde zwischen dem Landadel und den reichen Handelsstädten in eine Art von fortgehendem Bürgerkrieg ausgebrochen war; Jahrhunderte lang, ehe noch an eigentliches Faustrecht, Landfrieden, und was dem weiter anhängen mag, gedacht

worden war; ja, daß die Neigung der Deutſchen, auf Felſen zu wohnen, an Bergen vorzugsweiſe ſich anzuſiedeln, ſo alt ſei, daß man dieſe Neigung wohl nicht mit Unrecht zu dem urſprünglichen Charakter der Nation rechnen könnte. Eine erhabene und edle Neigung! Schon ein Blick von der Höhe, ein Athemzug auf freien Bergen, verſetzt uns wie in eine andere leichtere Welt, iſt uns ein erquickendes Labſal, wo wir das Einerlei der Fläche vergeſſen, und neuen Lebensmuth einſaugen im Anblick des herrlichen Erdbodens vor uns. Aber wie ganz anders muß es erſt ſein, immer da zu wohnen und zu ſein, wo wir jetzt einmahl an ſeltenen Tagen mühſam hinaufſteigen, um doch auch einmahl zu fühlen, wie Einem zu Muthe ſein mag, der da lebt und in Freiheit athmet; immer die Erde vor ſich zu ſehen in ihrem reichen Schmuck, in allen Zeiten des Tages und des Jahrs, wo alles ſich deutlicher und merkwürdiger zeigt, das Ziehen der Wolken, das Aufblühen des Frühlings, die mondhelle Nacht, ja ſelbſt Ungewitter, und die weißen Felder des Winters. Für mich ſind nur die Gegenden ſchön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt, denn nur dieſe ſind erhaben, und nur erhabene Gegenden können eigentlich ſchön ſein, nur dieſe erregen den Gedanken der Natur. Der Anblick üppiger reicher Fluren erweckt auf eine angenehme Weiſe zum freudigen Genuß des Lebens, wenn man lange in Städten gefangen ſaß; dieſe blühenden Reize der Natur rühren um ſo kräftiger an unſer Herz, je ſeltener ſie genoſſen werden. Alles iſt da nur Gefühl einer angenehmen lieblichen Gegenwart, nichts erinnert uns an die große Vergangenheit. Jene Felſen aber, die wie ſprechende Denkmahle von den alten Elementar-Kriegen im Geiſter-Reiche der noch wilden Natur da ſtehen, von den furchtbaren Kämpfen der in ihrer Geſtaltung gewaltſam ringenden Erde ſo deutlich reden, ſind ewig ſchön, und machen immer den gleichen, nie ermattenden Eindruck. Wie das Rauſchen des Waldes, das Brauſen der Quelle uns ewig in dieſelbe Schwermuth verſenkt, wie das einſame Geſchrei wilder Vögel eine ſchmerzlich freudige Unruhe und Begierde der Freiheit ausdrückt, ſo fühlen wir in dem Anblick der Felſen immer die Natur ſelbſt; denn nur in den Denkmahlen *alter Naturzeiten*, wenn Erinnerung und Geſchichte in

großen Zügen vor unser Auge tritt, thun wir einen Blick in die Tiefe dieses erhabenen Begriffs, der nicht beim Genuß der angenehmen Oberfläche schon hervortreten mag. Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen; Denkmahle der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unsern Augen zu ergießen, und der alte vaterländische Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst:

Wie kühn auch andre Quellen sprudeln, brausen,
Wo sonst die Dichter schöne Weihe tranken,
Den Kunstberg stets anklimmend ohne Wanken,
Bis wo die ewig heitern Götter hausen;

Ich wähle dich, o Rhein, der du mit Sausen
Hinwogst durch enger Felsen hohe Schranken,
Wo Burgen hoch am Abhang auf sich ranken,
An's Herz den Wandrer greift ein ahnend Grausen.

Schnell fliegt in Eil' auf grünlich hellen Wogen
Das Schifflein munter hin des deutschen Rheines,
Wohlauf gelebt! das Schifflein kehrt nicht wieder.

Muth, Freud' in vollen Bechern eingesogen,
Krystallen flüssig Gold des alten Weines,
Singend aus freier Brust die Heldenlieder.

Längs dem Rhein herauf sieht man noch viele Rudera römischer Kastelle, Thürme und Mauern, die zu manchen Betrachtungen Veranlassung geben. Hier war ehedem die ängstlich bewachte Gränze des römischen Reichs; wie ähnlich sind sich oft auch die entferntesten Zeiten, und was würde wohl aus dem Menschengeschlecht geworden, in welchen bodenlosen Abgrund von Erniedrigung würde nicht alles versunken sein, wenn diese römischen Gränzen geblieben wären, und nicht endlich das edelste Volk der Erde sie durchbrochen, der Knechtschaft ein Ende gemacht, und statt derselben wieder eine Verfassung eingeführt hätte, die auf Treue gegründet war und

auf Freiheit, auf alte Sitte, auf Ehre und Gerechtigkeit, mehr als jede andere gepriesene Einrichtung älterer oder neuerer Zeiten. Freilich konnte eine so willkührliche Gränze nicht Gränze bleiben. Doch muß man das Verfahren der Römer, um es erklärbar zu finden, nicht nach unsern Ansichten und Verhältnissen beurtheilen. Uns scheint es durchaus nicht thunlich, einen Fluß als natürliche Gränze behandeln zu wollen, der doch vielmehr ein Medium des lebhaftesten gegenseitigen Verkehrs und der verdoppelten Vereinigung ist, da es keine andere natürliche Gränze gibt, als eine unter den Menschen, die Sprache, und dann im Lande hohe Gebirge, deren Stelle allenfalls noch große Waldungen ersetzen können. Aber damahls bei der Unerfahrenheit des südlichen Stammes der Deutschen mit aller Schifffahrt, bei dem Mangel an Belagerungswerkzeugen, konnte es doch eine hinlängliche Schutzwehr für die Römer sein.

Bei Rüdesheim, gegen Bingen über, wo die Enge der Felsen am furchtbarsten und geschlossensten ist, wo der alte deutsche Thurm mitten im Strome eine so eigene Ansicht gewährt, ist eine der bedeutendsten römischen Ruinen zu sehen, hart am Ufer des Stromes.

Jene Reihe von Ruinen altdeutscher Burgen, welche den Rheinstrom hinauf und herab so herrlich umkränzen, giebt uns aber außer dem unmittelbaren Naturgefühl noch zu einer andern Betrachtung Gelegenheit; indem wir in dieser ursprünglich deutschen Gewohnheit und Neigung zum kühnsten Felsenbau allerdings das Eine Element der späterhin so kunstreich entwickelten gothischen Baukunst bemerken. Burgen hatten und bauten die Deutschen, seit den ältesten Zeiten, schon in den germanischen Wäldern, wie Tacitus deren in Hermanns und Marbods Geschichte erwähnt; lange vor der Anlage der geschloßnen Städte, welche vielmehr nach dem Vorbilde der Burgen ummauert wurden, ja noch ehe jene größeren Vereine von Landhäusern und Bauersitzen, die wir Dörfer nennen, allgemein gebräuchlich waren. Diese Burgen waren die Fürsten- und Heldensitze, welche unter den einzeln zerstreuten Maierhöfen dastanden, zur Vertheidigung gegen den Feind in mannichfacher Fehde, und zum festen Gewahrsam im stets

gewaffneten Frieden. Eigentliche Gotteshäuser hatten die alten Germanier nicht, da ſie in der Regel die Feuer auf den Bergen anzündeten, und die Opfer am einſamen See darbrachten, oder in der Einöde des Waldes, unter den heiligen Eichen. Auch die Gebeine der Helden deckte der aufgeſchüttete Hügel der Hünengräber, oder ſie wurden im tiefen Bette des abgeleiteten Stromes verſenkt. Es iſt alſo die ganze germaniſche Bauart, nicht wie bei andern Völkern von den Tempeln oder Gräbern, ſondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen, welche ſchon das Bedürfniß der leichteren Vertheidigung und der Vortheil einer freien Umſicht veranlaſſen konnte, mehrentheils auf Bergen anzuthürmen; wie auch andre kriegeriſche Nationen, die Kaſtelle oftmahls wohl auf die Höhen hingeſetzt haben. Nur ſo allgemein, wie bei allen deutſchen und gothiſchen Völkern iſt dieſes bei den andern nicht jederzeit geweſen; wobei auch eine beſondere Neigung ſichtbar iſt, grade die kühnſten Stellen vorzugsweiſe zu wählen, und Thürme und Mauern auf eine oft unglaubliche Weiſe, wie hohe Adlerneſter, an die ſchrofſſten Felſenſpitzen feſt zu hängen oder einzuklammern. Das deutſche Naturgefühl, die zum Bedürfniß gewordne Neigung, das Auge an dem Anblick dieſer irdiſchen Naturherrlichkeit zu weiden, hat auch ſeinen Antheil daran gehabt; mit Rührung ſehen wir noch die Trümmer von des großen Theoderichs Schloß zu Terracina, oben an der Zinne des Berges, die Ausſicht über das Meer weithin beherrſchend. So plump nun auch die Bauart der Burgen urſprünglich geweſen, ſo roh ſie in den allermeiſten Fällen geblieben ſein mag, indem gewiß viele tauſend Burgen erbaut und wieder zertrümmert wurden, ehe auch nur Eine die Kunſt und prachtvolle Schönheit der hohen Kaiſerburg des Barbaroſſa erreichte; ſo hat doch der in dieſen altdeutſchen Burgen und ihrer Bauart liegende und in ihr entwickelte eigenthümliche Sinn, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Ausbildung der gothiſchen Baukunſt gehabt. Nicht in einzelnen Aehnlichkeiten beſteht derſelbe; denn wo ſich dieſe an einigen Kirchen mit den Burgen findet, und in den Zinnen oder der ſonſtigen Structur ſichtbar hervortritt, da ſind es mehrentheils nur Kirchen von einem roheren Bauſtyl, denen dieſes eigenthümlich iſt. In

der ganzen Tendenz und innern Idee dieſer Bergſchlöſſer aber lag eine Veranlaſſung, jene kühne, baukünſtleriſche Fantaſie zu erregen und zu nähren, welche die gothiſche Baukunſt in allen ihren Epochen ausgezeichnet hat und gleich bei der erſten Erſcheinung und den früheſten Hervorbringungen derſelben, von Theodorich an, als die auffallendſte Eigenſchaft und charakteriſtiſches Merkmahl derſelben aufgefaßt und betrachtet wurde. Die mannichfaltigen Zwecke für Krieg und Frieden, welche in einer ſolchen Ritterburg vereinigt werden mußten; die verſchiedene Lage und Umgebung und die beſondern Lokalumſtände, worauf dabei Rückſicht zu nehmen war, die oft ſchwierige und ſeltſame Geſtaltung des Felſengrundes, auf welchem der Bau ſich erheben ſollte; führten unvermeidlich eine große Unregelmäßigkeit herbei, welche bald ein Wohlgefallen an dem Kühnen und Seltſamen erregte, eine abſichtliche Wahl desſelben veranlaßte, und jene wunderbare Fantaſie in der Bauart begründete, welche das Eine Element der gothiſchen Baukunſt geworden iſt, ſo wie das andre in dem altchriſtlichen Kirchenſtyl und ſeiner ſideriſchen Bedeutung gefunden war; und dieſe beiden Elemente zuſammengenommen, enthalten eben den vollſtändigen Aufſchluß über das ganze Räthſel dieſer ſonderbaren Kunſterſcheinung.

Das deutſche Naturgefühl, als die Wurzel und lebendige Quelle, aus welcher alles hervorgegangen iſt, muß uns dabei aber immer gegenwärtig bleiben. In zwiefacher Weiſe wird der Reichthum der Erde, oder die Natur, in der Kunſt, beſonders auch in den alten deutſchen Gemählden aufgefaßt; als Garten oder als Wildniß. Als Garten, d. h. als buntgeſchmückter Teppich des Frühlings, oder in einem tieferen Sinne, als das hochzeitliche Blumengewand der beſeeligten Braut; oder als Wildniß, d. h. um in demſelben Gleichniſſe der Wahrheit fortzufahren, im halb zerriſſenen Schleier der ewigen Trauer und öden Witwenklage. Der Garten, in dieſem ſymboliſch künſtleriſchen Sinne, iſt ſchon ein erhöhter, ſchön geordner und verklärter Zuſtand; in der Einöde iſt es die wirkliche Natur ſelbſt, deren Gefühl uns mit jener tiefen Trauer erfüllt, die zugleich etwas ſo wunderbar Anziehendes hat. Einſam ſteht der Sohn des Himmels in der Wildniß der Natur und irrt

umher mit dem Gefühl, das Herz ſeines Vaters zu ſuchen, den er verloren hat, in nie geſättigtem oder ganz gelindertem Schmerz der Trennung. Dieſes iſt der zwiefache Sinn der Natur und der ſchönen Landſchaft für die Kunſt im Gemählde. Wie eine kriegeriſch ummauerte Wagenburg und ein feſtes Waffenſchloß ſtehen auch jene altdeutſchen Felſengebäude in der Einöde der wilden Natur, deren Gefühl genau mit jener wunderbaren Bauart zuſammenhängt. In der höheren Baukunſt aber iſt es nicht mehr die wilde Natur in ihrem Klagegefängniß, welche nachgebildet oder dargeſtellt wird, ſondern die verklärte und in der Verklärung frei und voll aufblühende Natur, als himmliſche Gottes-Stadt und das geordnete, ſideriſche Haus der verherrlichten Schöpfung; nach der herrſchenden Grund-Idee der vollkommnen Kirche im altchriſtlichen Styl.

Strasburg.

Der weltberühmte Münſter verdient wohl ſeinen Ruhm, und iſt unſtreitig eines der vorzüglichſten Denkmahle der gothiſchen Baukunſt. Die Kirche iſt unverhältnißmäßig klein und weniger ausgezeichnet. Sie iſt ſchon im Jahre 1015 angefangen, aber erſt 1275 vollendet worden. Der Thurm ward im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach begonnen; nach deſſen Tode im Jahre 1318 ſetzten ſeine Kinder, Sabina und Johannes, den Bau fort bis zum Jahre 1339. Vollendet aber ward das Ganze erſt durch den köllniſchen Baumeiſter Johann Hülz, der bis 1449 lebte. Die Lage iſt zwar nicht hoch, aber von allen Seiten frei, und weniger durch kleine Anbauungen geſtört, als es wohl ſonſt der Fall zu ſein pflegt. Auch hier hat die Revolution vielen Schaden angerichtet durch Herabwerfung der Bildniſſe, mit denen dieſer Thurm vorzüglich reich geziert war. Der Styl der Bauart iſt jener kunſtreiche der zweiten Epoche der gothiſchen Baukunſt, in welchem auch der köllniſche Dom und der Stephansthurm zu Wien gebaut ſind. So iſt es wenigſtens für den erſten Eindruck und mit Rückſicht auf das Ganze; bei genauerer Betrachtung zeigen ſich aber im Ein-

zelnen sehr wichtige Abweichungen. Die blumenförmigen Zierathen sind hier schon größtentheils in willkührliche Arabesken verwandelt. Selbst die Zierathen an dem Gebälk und Friesen des köllnischen Domthurms sind von Laubwerk; am Strasburger Münster sind es bloße Schnörkel. Es ist dieß selbst im Eindruck sehr fühlbar, so daß das Ganze und manche Theile desselben mehr den Eindruck eines ungeheuern künstlichen Uhrwerks oder sonst einer künstlichen Eisenarbeit machen, als den eines steinernen Gewächses. Von dieser Seite macht der Strasburger Münster, und wie es scheint, auch die Westmünster-Kirche zu London, wenigstens in der äußern Structur, den Uebergang zu der ältern italienischen Baukunst, die noch halb und halb gothisch war. Am großen Dome zu Mailand, an welchem unter andern deutschen Baumeistern auch ein Heinrich Gamodius, oder Gamünd mit gebaut hat, ist nun gar nichts Pflanzenartiges mehr in den Formen; selbst die Thürmchen endigen nicht mit einer durchbrochenen Spitze und Knospe, sondern mit einem bloßen Dache, auf welchem Bildnisse stehen. Doch ist die Anlage des Ganzen mit zwei Thürmen zum Haupteingang, einer thurmähnlichen Kuppel über dem Chor, die Menge der verzierenden Nebenthürmchen, noch durchaus gothisch; nur die Fülle der übrigen Zierathen und Knospen fällt weg, und der Styl ist ungleich weniger kunstreich. Auch an der Kirche St. Maria di Fiore zu Florenz sind der Angabe nach noch einige Spuren des gothischen Styls zu sehen. Es ward dieselbe gleichfalls von einem deutschen Baumeister angelegt, welchen die Italiener Arnolfo di Lapo, oder di Cambio nennen; die Kuppel aber ist schon ganz rein italienisch, von Brunelleschi. Auf diese Kirche soll auch Bramante noch, bei seinem Entwurf der großen Peters-Kirche zu Rom, Rücksicht genommen haben, dem Wunderwerke der italienischen Baukunst, welche durch die angeführten Stufen und Uebergänge, deren sich unstreitig noch viel mehrere finden lassen, aus der gothischen Baukunst allmählig hervorging.

Die gothische Baukunst umfaßt überhaupt, nebst ihren zwei Hauptgattungen in dem ganzen Umkreise ihres unermeßlichen Reichthums, noch manche bedeutende Unterarten, einzelne Abweichungen, merkwürdige Uebergänge und Mittelstufen zwischen jenen bei-

den wesentlich verschiedenen Kunstschulen oder Epochen des veränderten Styls. Einen eigenen Charakter haben die wahrhaft mauriſchen Denkmahle in Spanien und Portugal; wieder ein anderer Styl iſt in den Gebäuden der Tempelherrn, im Orient oder wo ſie im Abendlande gefunden werden; eine beſondere Art bilden dann die altitalieniſchen Marmorkirchen; ſo wie auch jene mehr den Burgen ähnlichen Kirchen, in ſolchen deutſchen Provinzen vorzüglich, wo die Kunſt nicht bis zur höchſten Blüthe zierlicher Vollendung gelangt iſt. Alles dieſes müßte eine vollſtändige Geſchichte der gothiſchen Baukunſt in umfaſſender Entwicklung darſtellen, was auch nach ſo manchen wichtigen Vorarbeiten im Einzelnen wohl erreichbar wäre, ſo bald nur einmahl die Grund-Idee des Ganzen richtig begriffen und feſtgeſtellt worden.

Unter den anderen alten Kirchen in Strasburg, iſt die St. Thomas-Kirche auch eine von denen, welche am meiſten Burgenähnliches in der äußern Form haben.

In der Gemählde ſammlung zu Strasburg war mir das Bildniß einer Heiligen von Pietro Perugino am merkwürdigſten; es iſt mit ganz hellem Hintergrund, ohne Attribute, nur Kniestück. Der geſenkte Kopf und Blick vermehren noch den Ausdruck einer ſtillen und ernſten Lieblichkeit, der dieſem Meiſter ſo eigen iſt. Vermuthlich war es eine Figur auf dem Flügel eines zerſtörten Altarbildes, da die einzelne Figur wohl nicht ein Gemählde für ſich ſein konnte. Wie viele Kunſtwerke mögen auf ähnliche Weiſe in den letzten Zeiten zerſtückt worden ſein, wie das Ganze der Kunſt ſelbſt durch ſo manche unſelige und gewaltſame Verſetzungen und Wanderungen von Land zu Lande!

Der Stadt Strasburg gereichen die Nahmen eines Schiller, Scherz und ſo mancher andern, zur beſondern Zierde, als ein ſchöner Beweis, daß deutſcher Sinn und deutſche Gelehrſamkeit auch unter der franzöſiſchen Herrſchaft hier nicht aufhörte, ſich zu erhalten.

Baſel.

Auch das Elſaß iſt ein ſchönes Land. Freilich giebt es hier *keine* Gegenden am Rhein, wie die zwiſchen Bingen und Bonn;

aber einen schönen Anblick gewährt doch das fruchtbare Land, wie es zwischen den Vogheslischen Gebirgen und dem Rhein sich breit hinzieht, mit sanftem allmähligem Abhange von der Höhe bis an den Strom. Ist die grünliche Farbe des Rheins schon unten sehr auffallend, so ist dieß noch weit mehr der Fall bei dem schön gelegenen Basel; hier ist er meist völlig grün.

Diese Stadt besitzt in der öffentlichen Sammlung manche sehr merkwürdige Gemählde von Holbein, die ihn noch von einer andern Seite zeigen, als er in dem Portrait erscheint, wo er so vortrefflich ist, aber durchaus fast nur in einer und derselben Manier. Es finden sich hier auch historische Gemählde von ihm, und zwar in verschiedenen Arten. Ein Abendmahl aus der frühern Zeit, ganz unverkennbar in Dürers Art, so wie auch die meisten der Handzeichnungen. Ein anderes Abendmahl schien mir mehr der Weise des Titian zu gleichen, etwa so wie in dessen Jüngern zu Emaus. Acht kleine Gemählde vom Leiden Christi, sehr auffallend durch eine eigenthümliche Beleuchtung zwischen großen Massen schwarzer Schatten. Ein Leichnam des Erlösers, bleich und lang ausgestreckt, erinnerte mich mehr an den Correggio, so wie dieser grade solche Gegenstände zu behandeln pflegt. Kurz, in diesen historischen Gemählden Holbeins ist die größte Vielseitigkeit eben so sichtbar, als die nähere Hinneigung zur italienischen Manier, von welcher Dürer so durchaus in allen Stücken entfernt blieb. Doch ist wohl keines in dieser Sammlung an Vortrefflichkeit dem unvergleichlichen Gemählde zu Dresden an die Seite zu setzen; welches den Bürgermeister von Basel und seine Familie, im andächtigen Gebet zur Mutter Gottes, und diese selbst in wunderschöner Lieblichkeit und Demuth als Königin des Himmels darstellt, und mir bis jetzt als die Krone und Blume aller Holbeinischen Werke erscheint. Zwei weibliche Portraits im kleinen Verhältniß, nach dem Leben, aber mit symbolischen Beziehungen erinnern in der ausgearbeiteten Verschmelzung der Carnation, und in der gesuchten und schwebenden Bedeutsamkeit des Gesichts, mehr an die Bildnisse des Leonardo, als andere Holbeinische. Unter den Bildnissen sind, außer den schon erwähnten, mehrere ausgezeichnet vollendete in der bekannten, vortrefflichen, durchaus objectiven

Behandlungsart des Holbein; einige Stücke dieſer Art zieren auch die Mechelſche Sammlung zu Baſel. Von dem bekannten, an der Mauer gemahlten Todtentanz, iſt nur wenig mehr zu ſehen.

Der Dom iſt herrlich auf einem weit umherſehenden Hügel gelegen; die Bauart iſt aber ſchwerfällig, und ungleich weniger zierlich als an den früher erwähnten Denkmahlen der gothiſchen Baukunſt.

Bern.

Der Eintritt in die friedliche Schweiz von dieſer Seite, wo die Berge ſich allmählig immer höher und höher auf einander thürmen, der erſte Eindruck eines ſo ſeltenen Landbaues, der Anblick der Sennenhütten und der ſonnenglänzenden Schneeberge, gewährt ein Vergnügen, das mit dem Gefühl von Ruhe verbunden iſt; der ſtille Wunſch nach einer ſolchen Heimath verliert ſich in die Befriedigung über den unerwarteten Anblick. Dieß iſt ein Land, welches man liebgewinnen muß, ſo wie man es ſieht, und ſchon beim erſten Eintritt begreift man das Heimweh ſeiner Bewohner.

Bern iſt wohl eine ſchöne Stadt, und ich weiß nicht, ob man dieß noch von vielen Städten ſagen kann, ſo wie ich es meine. Manche Städte ſind ſchön gelegen, in vielen findet man einzelne herrliche Gebäude, aber dicht daneben dann auch ganz ſchlechte; nicht ſelten alle mögliche Bauarten durcheinander, vielleicht um die eben ſo große Verwirrung der Sinnesarten dadurch anzudeuten. In Bern aber iſt alles aus Einem Stück, das Ganze durchaus in Einem Sinn gebaut. Die ſchweren ſteinernen Arkaden, die mäßige Größe der Stadt, die Wälle, die großen Maſſen der Berge rund umher, das Maſſive der Bauart ſelbſt, das auch am alten gothiſchen Dom ſich findet, machen nur Einen durchaus übereinſtimmenden Eindruck. Die ganze Stadt iſt wie Eine feſte Burg, von mächtigen Bergen, wie von höhern Burgmauern in der Ferne umkränzt.

Am Genfer-See.

Hier iſt die Natur ſchon merklich anders, der Himmel ſüdlicher. Herrlich iſt der Anblick des dunkeln unruhigen, immer veränderlichen Sees, mit Schiffchen beſäet, die in der Ferne mit ihren Segeln wie Vögel dicht über die Fläche des Waſſers hinzuſchweben ſcheinen; dann die ſavoiſchen Berge, die ſeltſame Erſcheinung des Montblanc, das üppig blühende Thal Chamouny, bilden ein ſchönes Ganzes. Man glaubt ſchon in Italien zu ſein, oder man fühlt doch wenigſtens die Annäherung an das ſchöne Land. Für mich ward der liebliche Eindruck noch erhöht durch die heitre Umgebung der Freundſchaft.

Genf iſt vortrefflich gelegen, aber die Stadt ſelbſt iſt nichts weniger als ſchön. In der Anlage, Einrichtung und Bauart der Städte offenbart ſich ein gewiſſer Kunſtſinn der außer den Italienern auch den Deutſchen in alten Zeiten gewiß ſehr eigen war, und bei dieſen ſich oft ſogar in einer äußerſt ſinnreichen Benutzung ungünſtig ſcheinender Lagen und Umſtände gezeigt hat. Manchen Nationen aber ſcheint er verſagt, da werden dann auch die herrlichſten Schönheiten der Natur durch das ſchmutzige und armſelige Machwerk der Menſchen verderbt und entſtellt. Es iſt nicht mit Worten zu beſchreiben, wie ſchön die Rhone bei Genf ſei! von dunkelblauer Farbe, und dabei ſo klar, daß man noch in großer Tiefe jedes Steinchen am Boden ſieht, pfeilſchnell dahin ſchießend mit reißendem Ungeſtüm. Wie ganz verſchieden in Farbe und Charakter von dem ruhigen mächtigen Rhein, und doch wie ſchön in ſeiner Art! Weiter hinab aber wird er bald durch andere Ströme getrübt, und in der Stadt ſelbſt iſt das Ufer durch häßliche, ſchmutzige Hütten entſtellt, und nirgends das Gefühl davon ungeſtört.

Lyon.

Lange noch konnte ich den Montblanc mit dem Auge verfolgen, während Hügel und Thäler vor meinen Blicken wechſelten, und ich der Zeiten gedachte, wo dieſes herrliche Land mit dem burgundiſchen Reich zu Deutſchland gehörte, und die alten Kaiſer,

die Konrade und Friedriche, in burgundiſchen Städten ihre Reichsverſammlungen hielten.

Von Lyon gilt eben das, was von Geneve; eine Lage, wie ſie nicht ſchöner ſein kann; die Stadt ſelbſt aber iſt ſo häßlich, als ein großer Theil von Paris, ja faſt ſind die Straßen noch enger und ſchmutziger als dort; überall dieſelbe franzöſiſche Bauart. Am ſchönſten ſieht man die Stadt von der innerhalb gelegenen Anhöhe.

Das Klima ſchien mir ſüdlicher, als zu Genf, was wohl von der verſchiedenen Höhe kömmt. In der Mitte des Novembers ſah ich Bäume in jungem Grün, welches im Herbſt wieder von neuem ausſchlägt.

In der Gemählbeſammlung fiel mir ein Johannes Evangeliſt und ein Biſchof, von Perugino auf; ſchöne heilige Geſtalten, aber nun einzeln und zerſtückt, da ſie ſonſt wahrſcheinlich zu einem größern Ganzen gehörten. Ferner eine altniederländiſche Kreuzigung im Kleinen, ſo wie dieſer Gegenſtand in dieſer Schule, und nach ihr von Dürer meiſtens behandelt zu werden pflegt, nur nicht ausgezeichnet gut, und mehr ſchon etwas gemein und bäueriſch. Was ſollen nun ein paar ſolche Alterthümer, die beiſammen gehalten und geordnet, ſo lehrreich ſein könnten, einzeln unter einigen Dutzend moderner Gemählde von geringem Belang, noch dazu in einer Stadt, wo fremde Künſtler ſelten hinkommen mögen? Auch eine ſehr gute Geißelung Chriſti von Palma Vecchio iſt noch in dieſer Sammlung zu merken.

Der Dom zu Lyon ſchien mir unter allen burgähnlichen gothiſchen Kirchen, die ich geſehen, faſt der ſchwerfälligſte und roheſte in der Form zu ſein.

Paris.

Die Gegend zwiſchen Lyon und Paris, wenn man den Weg durch das Auxerrois und Bourbonnois nimmt, iſt nicht ſehr ausgezeichnet. Beſtändige kleine Anhöhen ermüden den Reiſenden, ohne daß die Gegend darum aufhörte, im Ganzen flach zu ſein. *Die große* klimatiſche Verſchiedenheit zwiſchen Frankreich und *Deutſchland* entſpringt vielleicht weniger aus der nicht ſehr be-

trächtlichen größern Südlichkeit des erstern, als aus der verschiedenen Höhe. Frankreich ist eines der flachsten Länder. Nur im südlichen Theile ist ein Kern und eine Kette beträchtlicher Gebirge.

Ist es aber wahrscheinlich, daß der ganze nördliche Strich der europäischen Länder erst später aus dem Meere hervorgetreten, oder auch in nicht gar alten Zeiten von neuem überschwemmt sei, wie so manche unfruchtbare Sandstrecken zu bezeugen scheinen, so gilt dieß wohl ganz vorzüglich von Frankreich. Ja vielleicht hätte es nur einer etwas größern Gewalt oder einer andern Richtung der letzten großen Wasserrevolution bedurft, und die Gestalt von Europa würde ganz anders sein; Spanien wäre eine Insel wie England, Frankreich dem größeren Theile nach Meeresgrund, und auch Deutschland wäre anders. Freilich ist dieses bergichter; die Trierischen und Rheinischen Berge, die Voghesischen, der Jura, die Alpen, die böhmischen, schlesischen, sächsischen Gebirge, und gegen Norden der Harz, bilden eine Schutzmauer fast nach allen Seiten, und einen festen Kern.

Auffallend war mir in diesem Strich des innern Frankreichs, zwischen Lyon und Paris, die fast allgemeine Kleinheit der Gestalten; vielleicht ein allgemeines Kennzeichen des celtischen Geschlechts, wovon die Wirkung selbst durch die Beimischung der edlern germanischen Völkerstämme nicht völlig hat können gehoben werden. Ueberhaupt darf man nur schnell einen beträchtlichen Strich, wie diesen, durchreisen, um keinen sehr vortheilhaften Begriff von der menschlichen Gestalt zu bekommen; man wird, wenn man darauf achtet, fast nichts gewahr, als Häßlichkeiten; die dann am häßlichsten sind, wenn noch das Unbestimmte, Flache in den Zügen hinzukommt, gleich als seien sie nicht ganz ausgeführt.

Selten kehrt man nach einigem Zeitverlauf nach Paris zurück, ohne den Schauplatz auf eine oder die andere Art verändert zu finden. Als wir abreisten, war die Verschwörung, und Moreau gefangen. Die Barrieren waren geschlossen; es war ruhig, aber ein allgemeines Gefühl von Aengstlichkeit war verbreitet. Jetzt war alles mit der Krönung beschäftigt, man erwartete den Papst, und machte Anstalten zu den Festen, welche oft in der Nähe weit we-

niger glänzend und prächtig erſcheinen, als die Beſchreibungen davon in den Zeitungen lauten.

Als ich auf die Bibliothek zurückkehrte, fand ich daſelbſt unter andern gelehrten Neuigkeiten und Kunſtſchriften auch das Werk eines Engländers über gothiſche Baukunſt. Wie ſonderbar doch das Gehirn mancher Menſchen organiſirt iſt! — Dieſer Schriftſteller hat nun gar wohl das Baumgeſtaltige, wie in hohen Laubengängen und Zweiggewölben Geordnete, das Blumenartige aller Verzierungen, überhaupt das Gewächsähnliche und Pflanzenförmige in der gothiſchen Baukunſt entdeckt und wahrgenommen. Statt darin aber eine eigenthümliche Form des Schönen, als Grund-Idee für den blühenden Styl der romantiſchen Bauart zu erkennen, erklärt er das alles ganz materiell, als aus der wirklichen Nachahmung, von ich weiß nicht welchen aus Weidenruthen zuſammengeflochtenen ländlichen Hütten, oder von allerlei ſonſtigem Korbgeflechte entſtanden, und was dergleichen willkührliche Vorausſetzungen mehr ſind; wie man auf gleiche Weiſe auch die griechiſche Bauart in ihrem kunſtreichen Säulenſtyl, aus der Nachbildung der rohen Pfähle und Holzklötze herleiten könnte, welche die Nothdurft des Wilden zu einer dürftigen Behauſung neben einander in die Erde einrammt und durch einige Querbalken oben verbindet. Und weil ſich nun auch die griechiſche Baukunſt ſo erklären läßt, ſo verſchwindet eben damit gänzlich der gehoffte Aufſchluß über die beſondere Natur und Eigenthümlichkeit der gothiſchen Baukunſt, in der nichts ſagenden Allgemeinheit einer ſolchen etwas gar zu natürlichen Herleitung. Wenn es ſich in einem einzelnen Falle auch geſchichtlich nachweiſen ließe, daß der Gedanke oder die Abſicht einer ſolchen Nachbildung und Aehnlichkeit von Seiten des Baumeiſters bei einem beſtimmten Gebäude wirklich Statt gefunden habe; ſo würde daraus für das Ganze der gothiſchen Baukunſt, für die Idee und den wirklichen Urſprung und hohen Sinn desſelben noch gar nichts folgen, und wäre dieſes als eine Abweichung zu betrachten, welche nur unter den Spielarten und Nebengattungen der Baukunſt ihre Stelle finden kann; wie unter den baukünſtlerischen Denkmahlen des Mittelalters in England wohl einige ſolche Beiſpiele gefunden werden mögen, welche wirklich in dieſe

Classe zu gehören scheinen. Auf das Ganze der gothischen Baukunst und ihren Ursprung läßt sich davon aber um so weniger eine Anwendung machen, als ihr Entwicklungsgang ein ganz andrer gewesen ist. In der älteren Epoche derselben, oder in dem altchristlichen Baustyl wird nicht die mindeste Spur gefunden von diesem Rankengewinde oder Korbgeflechte der Weidenhütten; und gleichwohl hat sich auch der spätere Styl der romantischen Bauart ganz aus jener ersten Grundlage der kirchlichen Architektur entwickelt. So wie einmahl die flache Decke der alten Basilika verlassen war, und die innere Wölbung dem äußern Dach entsprach, es mochte dabei nun die alte Rotunde und Kuppel aus der antiken Baukunst beibehalten oder das spitzige Giebeldach der nordischen Bauart vorgezogen werden; so war der große Schritt geschehen. Die vielfachen und aus mehreren zusammengesetzten Säulen, nebst dem Streben, den Hauptchor in einem Mittelgewölbe über die Seitengänge und Nebengewölbe mächtig zu erheben, mußte zu der gebrochenen Wölbung und dann zu dem Spitzbogen führen, welchem demnächst die Fenster, Thüren und Thürme in der gleichen hoch aufschießenden Spitzbogenform folgten, um das Ganze in allen seinen Theilen mit sich selbst übereinstimmend zu gestalten; und so stand die neuere gothische Baukunst in ihrem blühenden Styl vollendet da. Die ersten Elemente derselben aber liegen im Keime ganz unverkennbar schon in dem altchristlichen Kirchenstyl: das Prinzip nähmlich der reichsten Vervielfältigung sowohl des ganzen aus mehreren zusammengesetzten Gebäudes selbst, als auch der einzelnen Säule; und dann das Prinzip der höchsten möglichen Erhöhung der Hauptkuppel oder des Chorgewölbes über die andern Theile. Dieses zwiefache Streben nach einer unendlichen Fülle und nach der höchsten erreichbaren Höhe bildet auch die Grundlage für die spätere gothische Baukunst, welche demselben Prinzip nur die größte Ausdehnung und Entfaltung gegeben hat. Neu ist nichts hinzugekommen, als die blumenförmigen Verzierungen, deren ganzer Reichthum aus dem einfachen Grundtypus der vierblätterigen Rose und des blumengleichen, dreifachen Kleeblatts hervorgegangen ist. Diese Verzierungen von Rose und Kleeblatt, lassen sich aber nicht *mehr aus dem* Rankengeflechte der hölzernen Weidenhütte herlei-

ten; sondern sie konnten wohl überhaupt nicht anders als mit freier Absicht gewählt sein, wobei gewiß schon sehr früh, wo nicht gleich ursprünglich der Gedanke auch auf die symbolische Bedeutung in der regelmäßigen Structur jener dreifachen oder vierfachen Blumenform gerichtet sein mochte; ohne daß wir besorgen dürften, willkührlich einen andern oder tieferen Sinn hineinzulegen, als der wirklich dabei gemeint und empfunden ward.

Was mich sonst am meisten hier anzog, waren die seit meiner Abwesenheit von Paris, neu eröffneten Zimmer im Louvre. Mehrere der hier aufgestellten Gemählde hatte ich früher in dem Restaurationssaale gesehen, und es ist davon schon *) Nachricht gegeben worden. Ich beschränke mich daher hier nur auf einige wenige.

Von Raphael war nichts neues zu sehen, als ein sehr kraftvolles Bildniß des Kardinal Bibbiena, Nro. 1187, und eine Himmelfahrt Mariä, Nro. 1180, aber von seinen Schülern Fattore und Giulio Romano ausgeführt; merkwürdig durch die schneidende Ungleichheit der Behandlung und Mahlerei in dem obern Theile des Gemähldes, der dem Fattore, und dem untern, der dem Romano zugeschrieben wird.

Der Triumph des Titus und Vespasian, von Giulio Romano, Nr. 1121, in kleinerm Verhältniß, hat ganz die altrömische Kraft und die gewaltige Fülle, welche diesen Künstler auszeichnet, ohne große Tiefe der Seele oder eine strenge, sinnig vollendende Sorgfalt. In der Behandlungsart der Anbetung der Hirten, Nr. 1122, giebt sich auch sein kriegerisch-römischer Hang und Sinn nicht wenig kund; der heilige Longinus, außerordentlich groß, in voller Rüstung, bildet auf eine sonderbare Weise den Vorgrund des sonst nicht sehr ausgezeichneten Gemählds. Eine heilige Familie von Titian, Nro. 1226, Kniestück, wo der heilige Stephan eine hohe Palme hält, ist ganz in der älteren, einfach lieblichen und schönen Weise dieses Meisters; leicht, wie hingeblasen, und doch

*) Siehe die dritte Sendung der Gemählbebeschreibungen gegen Ende, und den Anfang der vierten Sendung. Die im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf das Supplement à la Notice des tableaux du Musée Napoleon. An XIII.

ohne alles Theatralische, äußerst kräftig, aber still und gefühlvoll. Von Palma Vecchio sieht man eine heilige Familie, Nr. 1148, mit dem heil. Antonius, dem Einsiedler. Dieser Mahler ist überall sich selbst gleich, immer einfach bescheiden, liebevoll und schön. Ein erfreulicher Beweis, daß besonders auch bei den Venetianern, nachdem das Manierirte schon zu herrschen anfing, immer noch einzelne Künstler der einfachen alten Schönheit treu geblieben. Eine heilige Familie von Giorgione, Nr. 1115, mit dem heil. Sebastian; leicht, einfach und kraftvoll, aber nicht mit der tiefen Wahrheit und Sorgfalt, die sich in andern Gemählden dieses Meisters findet. Außerdem sah man noch von Titian und aus der venetianischen Schule mehrere unvergleichlich schöne Frauenbildnisse. Das Frische der Carnation, die Pracht der Kleidung und des Schmucks, und vornähmlich der lebhafte Ausdruck selbst, giebt den Frauenbildnissen aus der venetianischen Schule eine Kraft und Fülle des Reizes, durch welche sie vor Holbeinischen Bildnissen bei gleicher objectiver Wahrheit den Vorzug behaupten. In Männerbildnissen dürfte dieser aber wohl auf der Seite des Holbein sich finden, wegen der größern Tiefe und mehr ausgeführten Gründlichkeit der Charakteristik. An einem Gemählde Franz des Ersten, von Titian, hat das Auge kaum noch Empfänglichkeit für die Spuren des Meisters, so sehr verdrängt die unerträgliche Widrigkeit einer solchen Gesichtsbildung jeden andern Eindruck. Weder die Kunst des Leonardo, noch des Titian, vermochten die unbeschreibliche Häßlichkeit dieses feisten Angesichts, von halb bösartigem, treulosem und eigenwilligem, und halb stumpfsinnigem Ausdruck mit den kleinen blinzelnden Augen einigermaaßen erträglich zu machen. Hier war ihre Mühe verloren!

Das wichtigste vielleicht von allen Gemählden, die hier zuerst ausgestellt wurden, ist der Johannes der Täufer, von Leonardo da Vinci, Nro. 1125; ein Kniestück, in einem durchaus bräunlichen Ton, mit schwarzbraunem Hintergrunde. Die hohe Form des Kopfes, von einem stolzen Ueberfluß von Haaren umwallt, ist idealisch erhaben; um den Mund aber schwebt jenes holde Lächeln, jene Grazie und Lieblichkeit, wie man es schon in vielen Bildern des *Leonardo findet*, und die nachher in der Schule des Correggio

zur Regel, ja zur Manier ward. Aber welches Wunderwerk der Ausführung; wie iſt es gemahlt, und wie ſind die zarten Umriſſe und der feinſte Hauch des Ausdrucks im Vorüberſchweben ergriffen, ſchwebend erhalten, hingeſtellt und herausgearbeitet mit einer nie zu ergründenden Gründlichkeit. Betrachtet man ſolche Gemählde von Leonardo, wie dieſes, ſo wird man faſt irre an manchen andern, die ſeinen Nahmen tragen, und was bisher die höchſte mögliche objective Vollkommenheit der Ausführung ſchien, erſcheint wieder als untergeordnet. Wie nahe aber gränzt doch in der Kunſt die Ausartung und der Mißbrauch ſelbſt an das Höchſte! An den Werken des Leonardo glaubt man die höchſte Vollkommenheit ſelbſt zu erblicken, und doch wenn man nun vergleicht und nachdenkt, ſieht man grade in ſeinen Werken ſchon den erſten Keim von den Verkürzungen, Verdrehungen und Verrenkungen mancher Manieriſten aus Michel Angelo's Schule auf der einen Seite, und dann auch die erſte Veranlaſſung zu der Künſtelei mit dem Helldunkel und der gezierten Anmuth der lombardiſchen Schule. Nicht nur ein falſcher Begriff von Natur und Wahrheit, nicht nur die Nachahmung der Antike, deren Geſetze und Formen auf Mahlerei gar nicht anwendbar ſind, hat die Künſtler oft mißleitet, ſondern die Theorie der Mahlerei ſelbſt hat auch ihre eigenthümlichen Irrthümer hervorgebracht. Ich rede nicht von jenen modernen Kunſtbegriffen und Grundſätzen, die man äſthetiſch nennt, welche, wie ſie ohne Grund und Gehalt waren, auch nichts haben hervorbringen mögen, weder Gutes noch Böſes; ſondern ich rede von der alten Künſtler-Theorie ſelbſt, als deren Vater wohl Leonardo angeſehen werden muß. Den eigentlichen Gegenſtand derſelben bilden die Geheimniſſe der Perſpective; von da aus erſtreckte ſie ſich auch weiter auf das Helldunkel, oder das Perſpectiviſche in den Farben, und die Verkürzungen oder das Perſpectiviſche in den Formen. Die übeln Folgen aber ſind wohl weniger aus dem Irrigen, was etwa in den Vorausſetzungen oder Folgerungen mit unter laufen mochte, herzuleiten, als daraus, daß man über dem, was nur Mittel und äußeres Werkzeug iſt, je mehr und mehr das Weſentliche vergaß und hintanſetzte. Das Weſentliche aber iſt die *göttliche* Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schön-

heit, und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne dieſe Beziehung von Schönheit und Ideal redet, iſt nur ein Geſchwätz ohne Inhalt, und bloßes Nachſprechen philoſophiſcher Denkformeln, von deren urſprünglichem Sinn jene guten Aeſthetiker wenig Kunde haben mögen. Den Beſchluß macht ein Gemählde des Perugino, Nr. 1167, welches die Mutter Gottes in einer Glorie von Engeln darſtellt; unten ſtehen in ſchlichter Ordnung St. Michael und Johannes, Katharina und die heil. Lucia, anbetend in frommer Begeiſterung. Hier iſt jene Flamme der Andacht, jene himmliſche Liebe in vollendetem Glanze ſichtbar, welche das Ziel aller Mahlerei iſt.

So wären wir nun wieder in der modernen Hauptſtadt der Welt, wie ſie hier genannt wird, angelangt, wo das geſchäftige Leben im beſtändigen beweglichen Sinnengenuß, unter dem alles verhüllenden Staube, unaufhaltſam durch einander wirbelt, bis endlich auch dieſes Element dem noch weniger erfreulichen Schlackerregen, mit dem beginnenden Winter, den ganzen Spielraum und alle Wege der vielbefahrnen Straßen überläßt.

Wie fern ſteht doch die jetzige Welt der Kunſt und dem Schönen! Was Paris Köſtliches von ſolchen Werken beſitzt, iſt hier in wenigen Sälen zuſammen eingeſchloſſen, als einſamer Zufluchtsort aus dem Geräuſch des Tages, für den ſtillen Sinn, der ſolchen höheren Eindrücken und Empfindungen aufſuchend nachgeht. Draußen im Leben wird nichts mehr davon gefunden; alles iſt nur auf den bequemſten Genuß geſtellt, wie zum eilenden Raube des flüchtigen Tages, und die allgemeine Formloſigkeit des Daſeins, der Gebäude und Kleidungen, wie aller Gebilde und Zierden des Lebens, wird nur hier und da unterbrochen durch die ſchimmernden Einfälle und eigenſinnigen Launen der ſchnell wechſelnden Mode.

Sollte es denn immer ſo bleiben und nie anders werden? Sollte die Kunſt nicht endlich an die Stelle der Mode treten können und von neuem das ganze Leben mit einer gleichförmigen *Bildung veredeln* und durchdringen, ſo wie es bei den Griechen

war und in andrer Art auch in dem katholischen Mittelalter gewesen ist? — An den Ideen von der Kunst, an der Bewunderung dafür, und selbst an der Erkenntniß des noch von ehemahls her vorhandenen Schönen, fehlt es grade nicht an einzelnen Punkten; wohl aber an der Ausführung und dem lebendigen, allgemeinen Eingreifen in das wirkliche Leben. Zwar der Mahler mag wohl, unabhängig wie der Dichter oder der Philosoph, als Einsiedler in seiner Werkstätte, abgeschieden von seiner Zeit und unbekümmert um sie, bestehen, und seine höheren Kunst-Ideen in eigenthümlichen Werken bildend vollenden. Sobald aber von einer allgemeinen Umgestaltung die Rede wäre, so darf doch nicht vergessen werden, daß die Architektur den festen Grund und Boden und den gemeinsamen Träger aller andern bildenden Kunst enthält, und daß die Erneuerung von hieraus ihren Anfang nehmen müßte, und zwar von einer künstlerisch sinnvolleren Structur der Wohngebäude; da nur von einem neuen Leben auch eine neue Epoche in der Kunst ausgehen könnte. Dazu fehlt es nun ganz an jedem möglichen Anhaltspunkt in der allgemeinen Kunstlosigkeit dieser Zeit. Die romantische Bauart des Mittelalters mag man wohl auch jetzt an einzelnen Lustschlössern im Kleinen nachahmend anwenden, wie dieses auf den britischen Landsitzen häufig geschieht; die Mittel sind gegeben, und kein Hinderniß steht entgegen, nur der Sinn ist nicht mehr derselbe. In dem altchristlichen Baustyl und symbolischen Sinn, könnte man noch immer Kirchen erbauen, kunstreich wie jene gedacht, und vielleicht noch schöner ausgeführt. Bis jetzt aber geht die Gesinnung der Zeit mehr dahin, die alten Gotteshäuser ihrem Verfall zu überlassen, als mit Unkosten und ausdauerndem Eifer neue zu gründen und zu errichten. Es bleibt uns daher für die Kunst nur die Erinnerung der großen alten Zeit übrig, und die Hoffnung einer reicheren Zukunft; um indessen die Erkenntniß des Schönen in treuer Brust zu bewahren, wenn gleich ihr kein lebendiger Anklang in der Gegenwart mehr entsprechen möchte, bis ein neuer Aufschwung der Kraft und der Zeit dem Geiste eine andre Wendung gegeben *hat, und* das Große wieder möglich wird.

III.

Vermiſchte Aufſätze.

1.

Schloß Karlstein bei Prag. 1808.

Einige Stunden entfernt von der alten Königsstadt Böhmens liegt in einer einsamen Gegend das Schloß Karlstein. Aus einem tiefen Waldesthale erhebt sich die Felsenburg, rings von andern umgrünten Hügeln und waldigem Gebirge bekränzt. Es ist ein Denkmahl jenes Karl, der als Kaiser der Vierte seines Nahmens, gegen das Reich allerdings stiefväterlich gesinnt, für sein Böhmen aber ein wahrer und liebevoll sorgender Vater und segenreicher König war, dessen Nahmen und Andenken noch lebendig ist in Böhmen, wie die Sage von einer goldenen und glücklichen oder doch glorreichen Zeit.

Da die Burg, obwohl noch ganz dastehend, durch keine Erneuerungen verändert worden, so versetzt sie uns in ihrer halb verfallenen Gestalt desto lebhafter in die alte Zeit und erregt in dem Betrachter eine Fülle großer historischer Erinnerungen: an Karl, an die Hussitenzeit, an alte Fehden, an so manche im Verborgenen geschehene furchtbare That der Gerechtigkeit oder grausamer Rache; aber auch an die Frömmigkeit jener vergangenen Zeit, ihre schöne Kircheneinrichtung und an die damahls auch in diesen nordischen Ländern erwachende Kunst.

Es enthält das Schloß Karlstein in der That außer vielen andern Merkwürdigkeiten auch einen reichen und seltenen *Schatz für die* Geschichte der ältesten Mahlerei. Es schließen sich

dieſe Denkmahle der Mahlerkunſt in Böhmen auf der einen Seite an die altdeutſche Schule, auf der andern an die älteſten chriſtlich-griechiſchen Bilder. Denn der eine von den beiden Meiſtern, welche die dortigen Kapellen durch ihre Kunſt vorzüglich verziert und verherrlicht haben, war ein Deutſcher, Wurmſer aus Strasburg. Die Heiligenbilder des Theodorich von Prag aber ſind ganz in dem Styl, welchen man in Italien und Deutſchland in der früheſten Epoche der chriſtlichen Kunſtgeſchichte den neugriechiſchen zu nennen pflegt.

Die Wandgemählde von Wurmſer in der Marien-Kapelle ſind ſehr zerſtört und verdorben. Größtentheils vortrefflich erhalten aber ſind die Heiligenbilder von Theodorich von Prag in der Kreuz- oder Kron-Kapelle im Thurme. Auch von den Plafonds in den Fenſtergewölben ſind einige beſſer erhalten, als die in der Marien-Kapelle; beſonders gut erhalten fand ich einen engliſchen Gruß und eine Anbetung der heiligen drei Könige. Eines dieſer Wandgemählde ſtellt das apokalyptiſche Lamm mit ſieben Hörnern dar, welches die ſieben Churfürſten anbetend verehren. Es wird ebenfalls Wurmſern zugeſchrieben.

Für das Auge am anziehendſten und für die Kunſtgeſchichte unſtreitig am wichtigſten ſind die Heiligenköpfe von Theodorich. Es ſind derer etwa noch 120, alle meiſtens in einem Format, Bruſtbilder etwas über Lebensgröße; was mir um ſo mehr auffiel, da die meiſten von den altchriſtlichen Heiligengemählden in griechiſchem Styl, die ich wohl ſonſt in Kölln, den Niederlanden oder zu Paris geſehen, vielmehr etwas kleiner als die natürliche Größe waren.

Theodorichs Bilder ſind ſämmtlich auf geblümtem Goldgrunde, die Gewänder theils einfarbig, meiſtens blau und roth, theils mit goldenen Blumen und Sternen beſäet. Die ganze Kapelle muß überhaupt ehedem, da alles noch friſch war, einen prachtvollen und faſt blendenden Eindruck vom höchſten Farbenglanze gemacht haben; da überall, Wände und Gewölbe, von Gold und hellen Farben ſchimmernd, auch mit Sinnbildern und bedeutenden Zierathen reichlich geſchmückt waren, unter denen, beſonders die gewerten deutſchen Kreuze häufig angebracht ſind. Die Köpfe ſind durchge-

hends ausdrucksvoll, weich von Blick und Farbe, viele von hoher Schönheit; wie man es ſchon weiß, daß die Köpfe auf den älteſten Gemählden zu ſein pflegen; ſinnvoll und edel geſtaltet, tief gefühlt und ſo glücklich und leicht hingemahlt, daß der neuere Künſtler es wohl beneiden möchte. Dieß findet ſich oft ſelbſt da, wo andre Theile noch fehlerhaft, künſtliche und ſchwerere Stellungen, wenn der Mahler ſie verſuchte, mißlungen und verzeichnet ſind. Fehler dieſer Art wird der gelehrte Zeichner indeſſen ſeltner an Theodorichs Bildern zu bemerken Gelegenheit finden, weil es eben nur Bruſtbilder ſind, in der einfachſten Stellung. Mit andern Köpfen der älteſten Gemählde verglichen, dürften ſie nach meinem Gefühl zu den vorzüglichen dieſer Gattung gehören. Als ein Bildniß von beſonders hoher Schönheit bemerkte ich das der heiligen Ludmilla. Es iſt gerade ausſchauend, der Hals mit einem Tuche umwunden, die Hände zum Beten emporhaltend. Der heilige Sigmund könnte als Beiſpiel eines ſchönen alten Kopfes gelten, wie St. Vitus eines jugendlichen. Ferner Johannes der Evangeliſt; Jacobus, der aber ſehr gelitten hat, unter den Apoſteln; ein heiliger Einſiedler, oben am Guckfenſter, wo auch der heilige Hieronymus ſich befindet, mit einem Pilgerſtabe in der Hand; viele halten ein Buch. Alle dieſe, auch die heilige Eliſabeth und Barbara fielen mir auf, als vorzüglich ſchön. Ein heiliger Thomas auf der Prager Univerſitäts-Bibliothek kann den Freunden der Kunſt wenigſtens einen vorläufigen Begriff geben. Doch muß man mehrere dieſer Bilder geſehen haben, um die Idee davon ganz zu faſſen. Obwohl nun die durchaus ähnliche und gleiche Behandlung einer ſo großen Anzahl von Bildniſſen etwas Einförmiges hat, ſo muß man dagegen geſtehen, daß die Köpfe faſt durchgehends groß gedacht und in einem hohen Style ſind.

Den Altar zierte ein Ecce Homo, wenn ich nicht irre, von Thomas von Mutina; aber ganz verſtümmelt, der Kopf fehlt.

Die ganze Verzierung der Kirche und ihrer Wände durch eine ſo große Menge gleichförmiger und gleich großer Heiligenbilder, erinnert noch einigermaaßen an die innre Einrichtung der griechiſchen Kirchen, welche von der katholiſchen ſo ganz verſchieden iſt. Eine Verſchiedenheit, welche auch auf die Anwendung der

Mahlerei einen sehr großen und wesentlichen Einfluß gehabt hat. Da die Messe in der griechischen Kirche im Verborgnen gefeiert wird, so entsteht das Bedürfniß, die Wand, hinter welcher dieses geschieht, und aus deren Mittelthür der Priester zu bestimmten Zeiten mit dem Heiligthume hervortritt, mit Bildern zu verzieren und anzufüllen, weil die Augen der Andächtigen, welche an der heiligen Handlung Theil nehmen, stets dahin gerichtet sind. Es soll diese Wand gleichsam als ein reichgezierter Teppich und mit schönen Sinnbildern bedeckter Vorhang vor dem verborgnen Allerheiligsten erscheinen, und das Auge und Gemüth der Frommen immerwährend mit heiligen Gedanken und Bildern erfüllen. Ein einziges großes Alfresco-Gemählde würde für diesen Zweck und für die stete und anhaltende Betrachtung nicht so dienlich und anwendbar sein; man wählte also, den ganzen Raum mit einer Menge kleiner und durchaus gleichförmiger Bilder anzufüllen.

In der katholischen Kirche aber, welche das Mysterium nicht im Verborgnen feiert, und den Altar dem Auge nicht entzieht, wird eben dadurch der Hochaltar nun auch für den Architekten und Mahler das Hauptziel und der Mittelpunkt des Ganzen, welchen herauszuheben, und auf jede Weise zu verherrlichen, alle Kräfte der Kunst aufgeboten werden müssen. Die großen Hauptaltar-Gemählde, welche hierzu erfordert wurden, sind mit eine von den Veranlassungen gewesen, welche der Mahlerei in der abendländischen Kirche einen ganz neuen Spielraum, und einen höheren Schwung gaben. Aber es erforderte lange Zeit, ehe die abendländische Kunst diese höheren Stufen einer freien Bewegung und umfassenden Größe erreichte; und erst sehr allmählig überschritt man die engen Gränzen, jener obwohl sinnvollen und geistig schönen, doch beschränkten und einförmigen ältesten christlichen Mahlerei. Einen dieser merkwürdigen Anfangspunkte der neuern Kunst, und ehrwürdigen Reste des christlichen Alterthums zeigt uns der böhmische Theodorich in den Denkmahlen des Karlstein. Nur einen Tag konnte ich, auf einer Durchreise von Prag aus, der Betrachtung dieser Kunstschätze widmen. Das wenige, was ich *aus* der Erinnerung und nach dem, was ich mir darüber aufge-

zeichnet, hier mittheile, soll nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit allgemeiner darauf hinzuwenden; vorzüglich auch die Aufmerksamkeit solcher, welche nähere Gelegenheit und den Beruf haben, diese merkwürdigen Alterthümer noch genauer zu untersuchen.

In den letzten Jahren hat man nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Italien eingesehen, wie wichtig für die Kunstgeschichte auch die ältere Epoche der Mahlerei ist; man hat angefangen, das schöne Emporkeimen und die ersten Blüthen der neuern Kunst, aus denen alles Nachherige doch erst entstanden ist, besser zu beachten und zu würdigen. Möchten auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen, und den Karlstein, der es gewiß verdient mit seinen Schätzen zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks machen! Als Vorbild dafür würde ich das vortreffliche Werk über das Campo Santo zu Pisa vorschlagen. Hier sieht man den rohen Anfang eines noch ganz unbeholfenen Kunststrebens im Buffalmacco; die kühnen und seltsamen Fantasien, in denen Orgagna dem Dante zu vergleichen ist; jene Fülle von edlen Gestalten, den Reichthum und das Großgedachte in den Compositionen des Benozzo de Gozzoli, durch welche dieser herrliche Mahlergeist es wohl verdient, wenn die Herausgeber jener Denkmahle ihn den Raphael unter den alten Mahlern nennen.

Möchte nur nicht so manche Klage, welche in jenem Werke über die Vernachläßigung dieser alten Gemählde und Kunstdenkmahle in Italien erhoben wird, auch unter uns anwendbar sein. Die zerstörenden Wirkungen der Zeit verursachen ohnehin schon an den Hervorbringungen der Kunst manchen nie zu ersetzenden Schaden. Möchte dieser unvermeidliche Verlust nur nicht so oft absichtlich durch den Unverstand der Menschen noch vermehrt werden, durch den herrschenden Stumpfsinn und ein gedankenloses Verderben der Alterthümer. So wurden zwei Meisterwerke von Giotto, in jenem mit Alfresco-Gemählden der ersten Meister verzierten Umgange zu Pisa, zum Theil zerstört, um dem Herrn Algarotti an selber Stelle ein Denkmahl zu errichten. Zwei andere Gemählde von Gozzoli wurden gleichsam durch Inschriften und Büsten fast ganz verdorben. So wie jede Zeit ihre eigne Art von Barbarei hat,

so zeichnete sich unsere neueste besonders durch die aus, daß sie, obwohl sonst in jedem noch so entfernten Weltalter bewandert, nur ihre eigne nächste Vorzeit und das vaterländische Alterthum ganz verkannte, und unter dem ersonnenen Nahmen einer Finsterniß des Mittelalters diese wichtige Epoche der Menschheit unverständig zu schmähen gewohnt war, worüber denn manche merkwürdige Denkmahle der einheimischen Kunst und Geschichte bis jetzt unbeachtet, und der Vergessenheit oder gar der Zerstörung überlassen geblieben sind.

Ich bin weit entfernt, den Theodorich von Prag als Mahler mit einem Giotto oder Gozzoli vergleichen zu wollen. Allein daß Theodorichs Bilder keinesweges gering zu schätzen sind, und ein sehr merkwürdiges Glied in der Entwicklung der fortschreitenden Kunst ausmachen, darin werden mir wohl alle Sachkundigen beistimmen, wenn diese Alterthümer erst allgemeiner bekannt sein werden.

Das Schloß Karlstein ist nicht bloß artistisch merkwürdig, sondern auch ein historisches Denkmahl alter Nationalerinnerung für ganz Böhmen. Wollte man daher unserm Wunsche gemäß, der ausführlichen Darstellung desselben, ein dem Gegenstande angemessenes künstlerisches Werk widmen, so würden einige landschaftliche Ansichten von der Gegend und der Lage der Burg selbst, so wie architektonische Zeichnungen von dem Gebäude und seinen Merkwürdigkeiten, mit in den Plan gehören. Was die Gemählde betrifft, so würde es vielleicht möglich sein, selbst von den halberloschenen Wandgemählden durch Ansprengung und das in diesem Falle übliche Verfahren, einige so weit wieder anzufrischen, daß ein geschickter Zeichner wenigstens die Umrisse davon nehmen, und uns mit der Composition bekannt machen könnte. Von Theodorichs Heiligenbildern würde es freilich, um eine Idee davon zu geben, zureichend sein, nur eine Auswahl und nicht eben alle mitzutheilen. Doch dieses müßte nur dann geschehen, wenn die Schranken des Werks es durchaus nicht anders verstatteten. Der Kunstfreund, der sich nicht selbst an Ort und Stelle begeben kann, wird doch immer gern alle vor sich sehen wollen. Verdienen dürften sie es auch wohl alle, gekannt zu werden; und es ist in einem solchen Falle ungleich besser, zu vollständig als mangelhaft zu sein.

2.

Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823.

Dieſes für eine Kirche beſtimmte Altargemählde, iſt acht Schuh, neun Zoll hoch, und fünf Schuh breit. Es enthält nur zwei Figuren, die Heilige ſelbſt und den Engel daneben, beide in den Wolken ſchwebend; die Geſtalt der Heiligen iſt ſechs Schuh hoch, der Engel nach Verhältniß. Es iſt eine große Compoſition, in der Ausführung unter allen Werken dieſes Künſtlers eine der gelungenſten.

Die Kritik pflegt in einem ſolchen Falle, bloß bei Allgemeinheiten ſtehen zu bleiben, oder auch ganz in das Einzelne zu gehen. Man lobt die richtige Zeichnung, die edle Form, den lebhaften Ausdruck; oder auch, man findet hier einen Arm zu voll, eine Hand zu mager, ein Licht zu grell, einen zarten Reflex beſonders glücklich, und wie die üblichen Formeln ſonſt weiter heißen, durch welche man eigentlich dem Gegenſtande ſelbſt, und dem rechten Begriff und eigenthümlichen Werth einer wahrhaft künſtleriſchen Darſtellung um nichts näher gebracht wird. Das lebendig umfaſſende Kunſturtheil dagegen, geht vor allem darauf aus, die Idee des Werkes in ſeiner ganzen, vollen Eigenthümlichkeit richtig zu verſtehen; denn iſt dieſe einmahl klar ins Licht geſtellt, ſo findet ſich mehrentheils von ſelbſt, in wie fern der Künſtler jene Idee vollkommen glücklich erreicht hat, oder ihr nur ungenügend entſprach; und alle jene Bemerkungen über einzelne Mängel oder be-

sondere Vorzüge finden dann leicht ihre richtige Anwendung, und erhalten auch erst in diesem Zusammenhange ihre rechte Bedeutung.

Was aber die Idee in dem vorliegenden Gemählde betrifft, so sind es vorzüglich zwei Dinge, welche dieses Bild in der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes eigenthümlich auszeichnen; einmahl, daß der Heiligen ein Engel zum Begleiter gegeben worden, welches aus der Legende zu verstehen ist, an welche sich dieses Gemählde auf das genaueste anschließt. Die zweite eigenthümliche Eigenschaft ist, daß die Heilige hier nicht bloß, wie sonst gewöhnlich mit dem verklärten Ausdruck der Anbetung oder der Seligkeit dargestellt erscheint, sondern wie sie mit rührender Theilnahme und liebevollem Blick aus dem umgebenden Himmelsglanze auf den irdischen Wohnort der Sterblichen herniederschaut.

Der Engel mit seinem Lilienstengel, welcher die Heilige so hold umschwebt und anlächelt, ist auch in den Sphären des Himmels ihr beständiger Begleiter, so wie er schon nach der Legende an der Geschichte ihres irdischen Kampfs einen wesentlichen Antheil hatte. „Cäcilia, so lautet die Erzählung*), welche ganz das Gepräge der geschichtlichen Wahrheit an sich trägt, eine Römerin von vornehmer Abkunft, war von ihrer frühesten Kindheit an in den Grundsätzen des christlichen Glaubens unterrichtet, und hatte sich als Jungfrau Gott verlobt. Als sie aber nachher dem Valerianus gegen ihren Willen vermählt ward, so sprach sie zu ihm in der Hochzeitsnacht folgende Worte: „Valerianus! ich stehe in dem Schutze eines Engels, welcher meine Reinheit bewacht; hüte dich daher, etwas zu thun, wodurch der göttliche Zorn gegen dich erregt werden könnte. — Der Jüngling, von dieser Rede betroffen, wagte es nicht, sie zu berühren; ja er fügte sogar noch hinzu, daß er selbst an Christus glauben wolle, wenn er auch den Engel sehen könnte. Als ihm Cäcilia darauf sagte, daß dieses nicht möglich sei, wenn er nicht getauft würde; zeigte

*) Breviar. Roman. die XXII. Novembr. Der h. Urbanus folgte im Jahre 223 dem Papste Calixtus nach, und hat sieben Jahre regiert; er wird auch als Märtyrer verehrt. S. Leben der Heiligen. Th. I. S. 901.

er sich, aus Verlangen, den Engel zu sehen, auch dazu bereit. So ging er dann, von der Jungfrau beredet, zu dem Papst Urbanus, welcher während der damahligen Verfolgung in den Katakomben verborgen lebte, und wurde getauft. Diesem Beispiele folgte auch sein Bruder Tiburtius, welcher auch den Engel sah, und beide empfingen dann die Siegerkrone des christlichen Heldentodes, noch früher als jene heilige Römerjungfrau selbst, welche der Richter zuerst nach dem Erbe und Vermögen jener Beiden befragte, welches aber schon unter die Armen vertheilt war.

Der Märtertod der Heiligen wird um das Jahr 230 angesetzt; von den ältesten Zeiten ward ihr Fest in Rom feierlich begangen, und schon im vierten Jahrhundert gab es eine ihr gewidmete Kirche daselbst *). Wie allgemein und hoch sie verehrt worden, erhellt vorzüglich auch daraus, daß ihr Nahme, unter denen der sieben heil. Frauen und Jungfrauen, welche im Kanon der Messe angerufen werden, mit befindlich ist. Noch wird von ihr erwähnt, daß ihr Herz von besonderer Liebe gegen Gott und sein Wort entbrannt war, indem sie auch das Büchlein des Evangeliums im Busen zu tragen pflegte; so wie, daß sie den Herrn gern und häufig im Gesange mit Psalmen und Lobliedern verehrte. Daher ist denn wohl die Ueberlieferung entstanden, daß sie als Schutzheilige der Musik verehrt und ihr auch die Erfindung der Orgel beigelegt, oder wenigstens dieses Werkzeug und Organon der Verherrlichung Gottes und des kirchlichen Gesanges, als ihr besonders gewidmet betrachtet wird; obwohl geschichtlich genommen, die Anwendung der Orgel zur gottesdienstlichen Feier einer viel spätern Epoche angehört, als jenem christlichen Heldenalter der Katakomben und der ersten Märtyrer.

Unser Künstler hat daher auch, der geschichtlichen Idee durchaus treu, die auf den Bildern der heiligen Cäcilia schon herkömmliche Orgel, nur in den Vorgrund zur linken Seite, als Symbol zur Erinnerung angebracht, ohne ihr weiter eine Hauptstelle in der Bedeutung des Ganzen einzuräumen. Die Heilige

*) S. in dem Leben Jesu und der Heiligen. Wien, 1822. Th. II. S. 812.

iſt, nach der Wahrheit, wie eine Fürſtin, mit dem Diadem geziert, in Römertracht. Die Siegerpalme in der Rechten träufelt von den rothen Lichttropfen ihres verklärten Blutes, wie von den Thautropfen der ewigen Morgenröthe. Die Kleidung und alle übrigen Zeichen ſind an einem ſolchen Bilde als bedeutende Attribute zu betrachten, welche aus dem beſondern Charakter und Ausdruck des Ganzen verſtanden und erklärt werden müſſen. Dieſer eigenthümliche Charakter aber liegt hier, wie ſchon oben bemerkt wurde, in dem Ausdruck des liebevollen Mitleidens, mit welchem die Heilige aus den hohen, aber ſanften und gefühlvollen, himmelblauen Augen zur irdiſchen Sphäre niederblickt. Wenn die katholiſche Kirche lehrt, daß wir nächſt Gott auch die Heiligen um ihre Fürbitte anrufen ſollen, und dieſer Fürbitte eine vielfältig fruchtbare Wirkſamkeit beilegt; ſo dürfen wir uns jene verklärten Weſen auch nicht ſo denken, als ſeien ſie ganz unthätig, bloß in dem Genuß der eigenen Seligkeit verſunken; ſondern müſſen ſie uns vielmehr vorſtellen, als durchdrungen von heiligen Liebesflammen und himmliſchem Mitleiden; theilnehmend alſo, ſo wie es einem jeden unter ihnen beſtimmt und aufgegeben ſein mag, an allem, was im irdiſchen Leben vorgeht; an demjenigen nähmlich, was zur Verherrlichung Gottes und zur Verbreitung der göttlichen Gnade dienen kann. Dieſe liebevolle Theilnahme der Heiligen an dem irdiſchen Streben nach dem Göttlichen, iſt die eigenthümliche Grund-Idee dieſer Abbildung der heil. Cäcilia, und darauf zielt auch alles Einzelne in der Umgebung, wenn wir es nach der geiſtlichen Bilderſprache der Schrift und der kirchlichen Bezeichnungsweiſe deuten wollen.

Mit einem reich gefalteten, grünen Gewande iſt die Heilige umkleidet, und mit goldenem Gürtel und zwiefacher goldner Armſpange am rechten Arme angethan. Das Gewand bedeutet die Sphäre, die grüne Farbe bezeichnet die irdiſche; der Gürtel geht auf das Geſchäft, Gold iſt das Sinnbild der geläuterten Vollkommenheit, oder der Reinigung und Heiligung der Seelen. Jene Seelen alſo, welche ihrem Herzen empfohlen ſind, wünſcht die Heilige zur reinſten Vollkommenheit geläutert zu ſehen. Und wie nun ihre Gedanken und Sinne, in ſo liebevollem Geſchäft, zur irdiſchen Sphäre

hernieder ſchweben, ſo ſind auch die Füße alſo gebildet, und die römiſchen Sandalen an denſelben mit einem ſchmalen, ſchwarzen Bande feſtgebunden; zum Zeichen, daß ſie herabgeſenkt ſind in die dunkle Welt der Trübſal und Trauer. Die lichtbraunen Haare, welche die lebendige Fülle jener geiſtigen Kraft und liebevollen Theilnahme bezeichnen, ſtrömen in reichen Locken, wie in zarten Wellen, zu beiden Seiten lang über die Schultern hernieder. Der rechte Arm bedeutet die Handlungen und Werke, der linke die Begierden und Wünſche. Darum iſt die linke Hand auf die Bruſt gelegt, in welcher der Nahme des Ewigen eingeprägt, und welche ganz mit dem Feuer der göttlichen Liebe erfüllt iſt. Solche Attribute, welche ganz über die Natur hinausgehen, wie hier der geheimnißvolle Nahme in zartem Glanze auf der Bruſt der Heiligen durchſchimmert, geben einem Bilde recht eigentlich das Gepräge einer ſymboliſchen Darſtellung; wie dergleichen Attribute, in anderer Art, auch in der antiken Kunſt genugſam vorkommen. Der rechte Arm der Heiligen iſt mit einer zwiefachen goldenen Armſpange gezieret, die eine auf dem Vorderarm ſelbſt, die andere am Oberarm über dem Gewande; welches, nach der ſchon oben gegebenen Erklärung, auf die zwiefache Läuterung und Heiligung des innern Lebens und des äußern Wandels deutet. Den ſchon vollendeten Sieg ihrer eigenen reinſten Vollkommenheit, bedeutet das goldene Diadem, auf grünem Myrthenkranze ruhend. Wenn aber gleich ihr eigenes Haupt und Weſen mit einem lichten Feuerglanze der nie verlöſchenden Liebesflammen umgeben iſt; ſo umſtrahlt dasſelbe in einem zweiten, entfernteren Kreiſe, nicht mehr das reine weiße Himmelslicht, ſondern das gebrochene Licht des mannichfaltigen irdiſchen Daſeins, zu welchem ihr liebevolles Mitleid ſich herniederneigt: der farbige Glanz des Regenbogens, *) als Sinnbild

*) Das bibliſche Sinnbild des Regenbogens, als Erſcheinung der ſieben urſprünglichen Geiſterkräfte, in welchen ſich die Herrlichkeit der Schöpfung entfaltet, iſt vom Raphael, ſo viel ich mich entſinne, dreimahl in Gemählden angewandt worden; auf der Diſputa, in der Madonna de Foligno, und auf der Viſion des Ezechiel in kleinem Maaßſtabe, wo Jehova, inmitten der vier cherubiſchen Thiere, auf dem Regenbogen thront. Unter den großen deutſchen Mahlern hat Eyck denſelben auf ſeinem

der Verſöhnung und des verklärten Leidens, oder des aus Schmerz und Wonne gemiſchten Lebens. Ein zwiefacher ähnlicher Regenbogenſchein, aber weiter geöffnet und ferner, umglänzt aus dem gleichen Grunde, auch wieder die ganze Geſtalt in der Mitte, bis unten zu den ſchwebenden Füßen. Und wie nun jene urſprünglichen Farbenſtrahlen, in denen das Licht, oder vielmehr die Thräne, der Tropfen des irdiſchen Daſeins in dem Meere der Ewigkeit, gebrochen wird, wenn ſie im Lichte ſpielt, den ſieben ewigen Klagetönen, welche den Grund-Accord der Muſik im Leben wie in der Kunſt bilden, entſprechen; ſo hat der Künſtler auch aus der ſinnbildlichen Orgel im Vorgrunde, noch wie im Wiederſcheine, jene Regenbogenſtrahlen hervorſchimmern laſſen, um den unſichtbaren Gedanken in künſtleriſcher Andeutung bis an die äußerſte Gränze des noch Darſtellbaren zu verfolgen.

Wenn nun die Betrachter dieſes Bildes, ſtatt der gewöhnlichen, am Clavier ſitzenden Cäcilia, welche man unter dieſem Nahmen ſchon zu erwarten und zu verlangen pflegt, von dieſer Grund-Idee des liebevollen Mitleidens jener Heiligen, welche nicht bloß die Kunſt der Töne, ſondern auch die Muſik der Gefühle und alle Harmonie des Lebens unter ihrem Schutze umfaßt, ausgehen wollten, und davon durchdrungen ſein möchten; ſo würden ſie die künſtleriſche Ausführung und hohe Geſtalt der heiligen Cäcilia, wohl jener Idee ganz entſprechend, und in einem hohen Grade vortrefflich und gelungen finden. Die himmliſche Lieblichkeit des Engels wird ohnehin leicht jedes Gefühl anſprechen. Farbe und Carnation ſind überhaupt auf dieſem Gemählde lobenswerth, und vorzüglicher als auf andern Bildern desſelben Künſtlers; das Ganze bildet Eine untheilbare hohe Lichterſcheinung. Und ſomit überlaſſen wir denn Andern, mit dem künſtleriſchen Urtheil, zu welchem wir hier nur die nothwendige, erſte Grundlage haben geben wollen, auch nach techniſchen Rückſichten in das Einzelne zu gehen. Auf dem Altar, in der beſtimmten Kirche, wird das Bild an ſeiner rechten Stelle ſein, und der lebendigen Wirkung nicht verfehlen.

jüngſten Gerichte, und Hemmelink in der Viſion des heil. Johannes, auf einem Gemählde zu Brügge, angebracht; anderer Beiſpiele nicht zu gedenken.

Inhalt.

Seite

Vorrede . . . . . III.

I. Gemählbebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802—1804 7

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italienischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Corregio. Von der Verwandtschaft des Corregio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Portraits bei den ältern Mahlern, bei Holbein und Leonardo, bei Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer. 9

Zweite Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italienischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst. 52

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italienischen Schule.

Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heilige Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst, und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerei. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sebia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerei. Die Antiope von Titian. - - 86

Vierte Sendung.

Die Alexanders-Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwei Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerei. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerei; großes Altarbild von den heiligen drei Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaisers Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit. - = 128

II. Grundzüge der gothischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804 bis 1805. = 171

III. Vermischte Aufsätze. = - = 231

1. Schloß Karlstein bei Prag. 1808 - = 233
2. Die heil. Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823 - 239

Gedruckt bei J. St. v. Hirschfeld.

In der Verlagshandlung und in allen Buchhandlungen sind zu haben:

Bürger, G. A., sämmtliche Werke. Neue, rechtmäßige, höchst elegante und sehr wohlfeile Ausgabe in 9 Bänden. Velinpapier, Schiller-Format, kl. 8. Mit Biographie, Portrait u. Facsimile. Wien 1844. In Umschlag broschirt 4 fl. 48 kr.

— — G. A., sämmtliche Gedichte (sammt Nachträgen, kritischen Anmerk. und Varianten-Sammlung zu den Gedichten. Ferner: Dido. Ein episches Gedicht, aus Virgil's Aeneis gezogen. — Bellin. Gesang. — Ueber Blumauer's Gedichte.) 3 Bde. Velinp. Schiller-Format kl. 8. (Aus den sämmtl. Werken besonders abgedruckt). Wien 1844. In Umschl. brosch. 1 fl.

Fénélon. Les aventures de Télémaque, fils d'Ulisse, d'après la dernière édition polyglotte (en 4to.) publiée à Paris, chez le libraire L. Baudry en 1837, avec la traduction allemande en regard, revue et corrigée avec soin. — (Mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung.) Complet in 2 Theilen, gr. 12. Wien 1840. 32 Bogen stark, Velinpapier, in gefärbten Umschlägen, nett brosch. 2 fl. 30 kr.

— — **Les aventures de Télémaque**, in französischer Sprache allein. 2 Theile in 1 Bande. Auf schönem weißem Druckpapier. In Umschl. brosch. 1 fl.

— — Begebenheiten Telemach's, in deutscher Sprache allein. 2 Theile in 1 Bande. Auf schönem weißem Druckpapier. In Umschlag brosch. 1 fl.

Iffland, A. W., sämmtl. Theaterstücke. Neue rechtmäßige (erste, ganz vollständige) Ausgabe in 24 Bdn. Schiller-Format, kl. 8., auf feinstem Velinpap. Mit Biographie des Verfassers, dann Portrait und Facsimile in Stahlstich. Wien 1842—1843. In Umschlägen elegant brosch. 8 fl.

Kotzebue, A. v., sämmtliche Theaterstücke. Die allervollständigste Original-Auflage, die im In- und Auslande bis Dato existirt. 30 Bände nebst 10 Supplementbänden (über 12400 Seiten stark). Schillerformat kl. 8. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier, mit ganz neuen großen Lettern und mit größter typographischer Eleganz gedruckt. Nebst Portrait und Facsimile des Verfassers in Stahlstich, biographischen Nachrichten über A. v. Kotzebue und einem Inhalts-Verzeichnisse seiner Theaterstücke. Wien und Leipzig 1840—1841. In Umschlägen neu broschirt 16 fl.

— — A. v., ausgew. prosa. Schriften erzählender Gattung, enthaltend: die Romane, Erzählungen, Anekdoten und Miszellen. 45 Bände. Druck, Format und Papier ganz so, wie beim Theater. (Schiller-Format kl. 8.) Wien 1842—1843. In Umschlägen elegant brosch. 16 fl.

Kuffner, Chr., Phantasmion. Neuere Erzählungen, Novellen, Sagen, Mährchen und Bilder. 8. Wien 1839. In Umschl. brosch., statt 1 fl. um 30 kr.

— — Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausgabe letzter Hand. 10 Bände, Velinp., Schiller-Format kl. 8. Wien 1843. In Umschlag brosch. 7 fl. 30 kr.

— — Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. ☞ Neue Sammlung, oder 11. bis 20. Band. Enthaltend: die vorzüglichsten, theils neu bearbeiteten, theils bisher ungedruckten Romane, Erzählungen, Novellen, Mährchen, Sagen, Dichtungen und humoristischee Aufsätze. In 10 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Auf Velinpap. elegant gedruckt, in Umschlägen brosch. Wien 1845—1846. 7 fl. 30 kr.

Lichtenberg (Georg Christoph), sämmtliche vermischte Schriften. Neue rechtmäßige, höchst elegante und ganz vollständige Ausgabe in 9 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Mit Biographie, Portrait und Facsimile des Verfassers, nebst vielen Abbildungen (nach Chodowiecki) in Holz geschnitten. Wien 1844. Velinpap. In Umschlägen brosch. 6 fl.

— — Humoristische, satyrische, witzige und launige Schriften. (Aus dem Vorigen (Band 1—3 und 8—9) besonders abgedruckt). In 5 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Mit Biographie, Portrait und Facsimile des Verfassers, nebst vielen schönen Abbildungen (nach Chodowiecki), in Holz geschnitten. Wien 1845. Velinpap. In gefärbten Umschlägen elegant brosch. 2 fl. 30 kr.

Marienfagen, die, in (dem Kaiserthume) Oesterreich. Gesammelt und herausgegeben von J. P. Kaltenbaeck. 8. Wien 1845. XIV. und 410 Seiten stark. Mit Vorwort, Literatur und chronologisch-alphabetischem Inhalts-Verzeichnisse. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier mit großen deutschen Lettern gedruckt, in gefärbtem Umschlage elegant brosch. 1 fl. 48 kr.

Mayrhofer, Johann, Gedichte. Neue Sammlung. Aus dessen Nachlasse, mit Biographie und Vorwort, herausgegeben von Dr. E. Freiherrn von Feuchtersleben. Wien 1843. Velinpap. Schiller-Format; kl. 8. In Umschlag broschirt 1 fl. 20 kr.

Mendelssohn, Moses, sämmtliche Werke. Original-Gesammtausgabe in Einem Bande. Als National-Denkmal des hehren Classikers edlen, würdigen Nachkommen in Berlin, Bonn, Leipzig ꝛc. (mit deren Einwilligung) gewidmet. 64 Bogen stark. Imperial-Octav. Wien 1838. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier mit neuen großen deutlichen Lettern höchst elegant und correct gedruckt, nebst dem (von Stöber) in Kupfer gestochenen Bildnisse und Facsimile des großen Weltweisen, dann Congreve-Titel. In Umschl. elegant brosch. statt 6 fl. (der Concurrenz wegen) um 4 fl.

Meyern, W. F., **Dya-Na-Sore**, oder die Wanderer. Dritte Original-Auflage. Vollständig in 5 Bänden. Schiller-Format, kl. 8. Druck, Format und Papier eben so elegant und ganz gleich mit Kotzebue's Theater, aus demselben Verlage. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier, und in elegantem Umschlag brosch. Preis aller 5 Bände. 4 fl 30 kr.

— — W. F. (Verfasser von **Dya-Na-Sore**,) hinterlassene kleine Schriften. Mit Vorwort und Biographie Meyern's, herausgegeben von Dr. Ernst Freiherrn von Feuchtersleben. 3 Bände mit Facsimile. Schiller-Format, kl. 8. Wien 1842. In Umschlag brosch. 3 fl. 30 kr.

Prechtler, **Otto**, Gedichte. Erste Gesammtausgabe, 288 Seiten stark. Auf Velinpapier. Wien 1844. Schiller's Format kl. 8. In Umschlag brosch. 1 fl. 20 kr.

Rechtsbücher, die Oesterreichischen, des Mittelalters. Herausgegeben von J. P. Kaltenbaeck. I. Reihe. Die österreichischen Pantaidingbücher. 1. bis 4. Lieferung. Lexicon-Octav-Format, in 2 Colonnen, auf feinem Velinpapier gedruckt. Wien 1845—1846. In Umschlag brosch. Subscrip. Preis pr. Lieferung 1 fl. 30 kr.

Stierle-Holzmeister, J., gesammelte humoristische Novellen, Erzählungen und Gedichte. Erste Original-Gesammtausgabe in 3 Bänden. Velinpapier. Schiller-Format kl. 8. Wien 1844. In Umschlägen brosch. 3 fl. 40 kr.

MAY 2 - 1934